HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/forschungenzurne26muni

(24) 6945-

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVI. -30

„Der goldene Spiegel“
und
Wielands politische Ansichten.

Von
Dr. Oskar Vogt.

67567
11/1/06

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904. -05

„Der goldene Spiegel“

und

Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Max Koch.

Vorwort.

Wieland, dem nach Goethes Urteile das 18. Jahrhundert ein gut Teil seiner Kultur verdankt, ist von der wissenschaftlichen Forschung lange vernachlässigt worden, und erst die allerneueste Zeit fängt an, ihn mehr zu würdigen.

Ganz unberücksichtigt blieb bisher die Betätigung Wielands als Politiker, und doch gilt von dieser das Wort Treitschkes: „Wieland ist der einzige unter unseren Klassikern, der den Wendungen der Tagespolitik mit reger Teilnahme folgte“ (Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, II 404). Damit dürfte der Versuch, Wielands politische Tätigkeit zum Gegenstande einer Untersuchung zu machen, gerechtfertigt sein.

Bei der Sichtung des vorhandenen Materials und der Frage nach der Gruppierung des Stoffes empfahl sich der chronologische Gesichtspunkt; denn Wielands Leben fällt gerade an die Markscheide zweier wichtiger Kulturepochen. Wie die klassische Periode unserer Literatur den Dichter überholte, so sah der Politiker Wieland in der französischen Revolution den altersschwachen Despotismus, an dessen Reformation er so eifrig gearbeitet hatte, mit einem Schlage zusammenbrechen, um einer Neugestaltung der Dinge Platz zu machen. Aber merkwürdig genug konnte der Dichter auf dem ästhetischen Gebiete den neuen Tendenzen bei aller persönlichen Wertschätzung der führenden Geister doch nicht rechtes Verständnis entgegenbringen (vgl. N. T. M. 97. III 193 Anmerk.). Der echte Sohn der Aufklärung beharrt auch als Mann bei seiner Weltanschauung und nimmt hier an dem Fortschritte so wenig teil, daß die Zeitgenossen über ihn als einen Rück-

ständigen hinwegschreiten. Mit welch jugendlichem Feuer dagegen begrüßt er die ersten Schritte der französischen Revolution! Als Politiker reißt ihn sein fortschrittlicher Geist zu sonst bei ihm ganz ungewohnten Übereilungen hin. Jetzt ist seine „Hauptidee, auf die sich fast alle seine Lektüre und Schriftstellerei bezieht, die französische Konstitution und Legislatur, er erhält aus Straßburg und Paris posttäglich die nouveautés du jour" (Böttiger Lit. I. 139). Wielands Aufsätze seit dem Jahre 1789 bilden daher eine wichtige Quelle für seine Beurteilung als Politiker. Hauptsächlich mit Rücksicht auf sie mag Treitschke das erwähnte Urteil ausgesprochen haben; aber in seinem weitern Hinweise, daß gerade Wieland neben dem Grafen Görtz als Lehrer in Karl August das Verständnis für den Staat erweckte, ist die Würdigung des Politikers Wieland auch für die Zeit vor der Revolution enthalten.

In der Tat erschöpfen die genannten Aufsätze Wielands politische Bedeutung durchaus nicht. Politik war immer sein Lieblingsgebiet, wenn er auch gelegentlich mit dem „Grausen" vor ihr spielte (Horn 199). So reicht seine politische Tätigkeit bis in die Anfänge seines literarischen Schaffens überhaupt zurück. Man könnte in dem „Athei non sunt tollendi e re publica"[1]) des Knaben Wieland die erste politische Äußerung und in der frühen Teilnahme, welche er diesem Gegenstande entgegenbringt, ein Omen für den reifen Dichter erblicken. Der „Cyrus" ist dann ein Versuch, die Welt in einem Fürstenspiegel zu belehren. Im Jahre 1759 beschäftigt ihn der Plan zu einem Staatsromane „Lucien le jeune", zu einem politischen Essay und einer periodischen Zeitschrift, in der er seine Feder zum größten Teile politischen Fragen zu widmen gedenkt (Ag. B. I, 370 f.). Diese werden dann stark im Agathon und in den Dialogen des Diogenes berührt. Ihnen folgen die gegen Rousseau gerichteten Beiträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens, sowie der goldene Spiegel und die Geschichte des weisen Danischmend. Endlich sind hierher eine Reihe von kleineren Aufsätzen und einzelnen

[1]) K. Hoche, ein Schulheft C. M. Wielands, Leipzig 1865, 24.

Äußerungen im Merkur, sowie Rezensionen und Briefstellen zu rechnen.

Wir haben es also, auch wenn wir die Abhandlungen über die französische Revolution ausschließen, entsprechend der Zeitspanne von 1758[1])—89 mit einem recht umfangreichen Stoffe zu tun, und es entsteht die Frage, wie dieser zweckmäßig zu ordnen sei. Eine Besprechung der einzelnen Arbeiten ihrer zeitlichen Entstehung nach würde, abgesehen davon, daß einzelne Äußerungen oder Briefstellen kaum herangezogen werden könnten, nur ein trockenes Durcheinander ergeben. Für eine möglichst vollständige Verwertung des Quellenmaterials und eine richtige Würdigung desselben schien mir folgender Weg der gangbarste: Zweifellos ist der goldene Spiegel Wielands umfangreichstes politisches Denkmal aus der früheren Epoche. Wir haben es in ihm mit einer Art von politischem Glaubensbekenntnisse zu tun, das in nuce wenigstens alles enthält, was Wieland schon erörtert hatte oder später noch ausführte. Daher verdient dieser Roman eine besondere Würdigung: es liegt nahe, ihn als festen Punkt in dem politischen Entwicklungsgange des Dichters zu fassen und die weiteren Aufsätze und Äußerungen zu ihm in Beziehung zu setzen. Natürlich dürfen wir dann nicht eine zeitliche Grenze, etwa das Jahr 1789, annehmen und das jenseits desselben Liegende ausschließen, sondern wir werden die Aufsätze über die französische Revolution wenigstens insoweit heranziehen müssen, als sie zur Vervollständigung des entwicklungsgeschichtlichen Gesamtbildes des Dichters notwendig erscheinen.

Dabei wird es freilich zu einer erschöpfenden Erörterung dieser Abhandlungen nicht kommen, und so müßte das wichtige Verhältnis Wielands zur französischen Revolution,[2]) insonderheit auch zu Napoleon noch eigens untersucht werden. Erst dann würden wir ein abschließendes Urteil über den Politiker Wieland gewinnen. Einstweilen muß ich mich mit der Lösung der ersten Aufgabe begnügen.

[1]) Wieland selbst rechnet von diesem Jahre an seine Wirksamkeit für das öffentliche Wohl (vgl. 41, 417).

[2]) Beiträge zu diesem Thema hat neuerdings H. v. Koskull (Wielands Aufsätze über die französische Revolution, Diss. München 1901) geliefert.

Zugleich möchte ich auch an dieser Stelle dem Herrn Prof. Dr. M. Koch zu Breslau meinen Dank aussprechen nicht nur für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit, sondern auch für die liebenswürdige Unterstützung durch Rat und Tat bei der Fortsetzung und Vollendung derselben.

Ebenso gedenke ich dankbar des Herausgebers dieser Sammlung, des Herrn Prof. Dr. F. Muncker zu München, der mir bei der endgültigen Fassung und Drucklegung der Arbeit mit fachmännischen Ratschlägen gütig beistand.

Breslau, Ostern 1904.

Dr. Oskar Vogt.

Inhalt.

Seite

A. „Der goldene Spiegel“ 1
I. Einleitung 1
II. Der goldene Spiegel als Staatsroman 6
III. Zum Inhalte 10
IV. Quellen 22
V. Entstehung 24
VI. Form 30

B. Wielands politische Ansichten 34
I. Allgemeines 34
II. Ursprung, Wesen und Zweck des Staates 37
III. Wieland und die Verfassungsfrage 42
IV. Verhältnis von Obrigkeit und Untertan 55
V. Volksbildung 69
VI. Stände 76
VII. Volkswirtschaft und Staatsverwaltung 79
VIII. Religion 85
IX. Wielands Kosmopolitismus und seine patriotische Gesinnung . 96

Abkürzungen.

ADB = Allgemeine deutsche Biographie.
Ag. B. = Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland. Zürich. 1815—16.
Böttiger Lit. = Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen I. Leipzig 1838.
Horn = Horn, C. M. Wielands Briefe an Sophie La Roche. Berlin 1820.
J. B. = Fr. H. Jacobis Auserlesener Briefwechsel. Leipzig 1825.
Keil = Rob. Keil, Wieland und Reinhold. Original-Mitteilungen als Beiträge zur Gesch. d. deutsch. Geisteslebens. Leipzig u. Berlin 1885.
L. W. = Ludwig Wieland. Auswahl denkwürd. Briefe von C. M. Wieland. Wien 1815.
Wagner I = Wagner, Briefe an Merck von Goethe, Herder . . Darmstadt 1835.
Wagner II = Wagner, Briefe an und von J. H. Merck. Darmstadt 1838.
1. 2. 3 etc. = Wielands sämtliche Werke, herausg. von J. G. Gruber. Leipzig 1824 ff.
I = Band 16 / II = „ 17 } = 1. u. 2. Teil des goldenen Spiegels.
M. = Teutscher Merkur.
N. T. M. = Neuer Teutscher Merkur.

A. „Der goldene Spiegel."

I.

Einleitung.

Bei der Beurteilung des goldenen Spiegels werden wir zunächst festhalten müssen, daß er in einer ganz bestimmten Absicht verfaßt wurde.

Wielands Stellung als Professor der Universität Erfurt war bei aller Auszeichnung, die er von dem Kurfürsten Emmerich Joseph erfuhr, nicht gerade beneidenswert. Zwar bestrebte er sich das „sta bene cum domino abbate" des Grafen Stadion zu seiner Devise zu machen, aber schon als Protestant war er der klerikalen Partei verdächtig und als Freigeist, wie Danischmend den Bonzen im goldenen Spiegel, ein Dorn im Auge.[1] Diese Verhältnisse verleideten ihm bei seiner friedsamen Lebensauffassung auf die Dauer seine Stellung und veranlaßten ihn, seine Augen nach Wien zu richten (vgl. L. W. I, 292 u. II 5 f.). Sowie er nicht auf Grund wissenschaftlicher Qualifikation, sondern lediglich als der berühmte Dichter des Agathon nach Erfurt berufen worden war (vgl. L. W. I, 79), sollte ihm jetzt ein neuer Roman eine Professur in Wien verschaffen. Joseph II. wird der Tifan seines goldenen Spiegels (L. W. I 297, 299, II, 5 ff., Böttiger Lit. I, 263), und seine günstigen Aussichten (vgl. Horn 134 f. u. 143) wären gewiß nicht zu schanden geworden, wenn nicht ebendieselbe Partei, die ihm in Erfurt so zusetzte, auch in Wien gegen ihn gearbeitet hätte (vgl. L. W. I, 308 ff.). Seiner besonderen Absicht entsprechend wendet sich der Dichter mit einzelnen

[1] Über die religiöse Kabale gegen Wieland in Erfurt vgl. Boxberger, Wielands Professur zu Erfurt, Jahrb. d. kgl. Ak. gem. Wiss. z. Erfurt, N. F. VI Erfurt 1870, 112 ff.

Stellen des Romans unmittelbar an Joseph II. Auch Loebell[1]) hebt das hervor und kann dem Werke, so sehr es ihm Theorie ist, die praktische Grundlage doch nicht absprechen (a. a. O. 215). Weiter geht Herchner.[2]) Er räumt der Cyropädie einen derartigen Einfluß auf den Roman Wielands ein, daß wir es seiner Darlegung nach in diesem nur mit einem Literaturwerke, vollständig abhängig von Xenophon, zu tun hätten. Tatsächlich liegt dieses Verhältnis folgendermaßen: In der Schweiz begeisterten die Taten Friedrichs des Großen im „Cyrus" den Dichter zu einem Versuche; aber er war dem Stoffe nicht gewachsen (vgl. 50, 255) und mußte sich ganz an Xenophon halten. Jetzt liegen ihm die Reformbestrebungen Josephs vor; dazu kommen seine eigenen Absichten, eine Stelle in Wien betreffend: er greift den alten Plan wieder auf, bedeutend reifer infolge großer Lektüre und Erfahrung, und verwirklicht ihn im goldenen Spiegel.[3]) War ihm im „Cyrus" der König von Preußen nur „Gegenstück" zu seinem Helden (vgl. Böttiger Lit. I 154), so wird jetzt Joseph das „Ur- und Vorbild" Tifans (vgl. L. W. I 297). Dabei mag immerhin zugegeben werden, daß der alte, dem Dichter vertraute Cyrus Xenophons manchen Zug beigesteuert hat, den Charakter des Idealfürsten zu gestalten, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß die Reformen Tifans in ihren Grundzügen die Bestrebungen Josephs wiederspiegeln. Der goldene Spiegel ist nicht mehr ein rein literarisches Werk, wie der „Cyrus", sondern steht stark unter dem Einflusse von praktischen Forderungen und wird dadurch eine Schöpfung, die nicht nur

[1]) Loebell, C. M. Wieland: aus Bonner Vorlesungen, Braunschweig 1858, 207.

[2]) Herchner, die Cyropädie in Wielands Werken II. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin: Ostern 1896.

[3]) Dieser Unterschied zwischen dem Jugendepos des Dichters und dem goldenen Spiegel wird uns auch aus folgender Erwägung klar: Wieland war in der Abfassungszeit seines „Cyrus" (1758 u. 59) Anhänger der aristokratischen Republik (s. Verfassung). Es kann ihm also mit der Aufstellung monarchischer Grundsätze nicht sehr ernst gewesen sein. Sie waren ihm Theorie, die er vollständig im Banne Xenophons vortrug, ohne sein Herz dabei zu haben. Anders verhält es sich mit dem goldenen Spiegel, in dem der Anhänger des „despotisme éclairé" seine Überzeugung zum Ausdruck bringt.

wie die Jugendarbeit von der Wirklichkeit angeregt, sondern zugleich von ihr befruchtet wurde.

Für den Ernst der Dichtung spricht auch die satirische Absicht, die Wieland mit ihr verband. „Le public . . . ouvrira de grands yeux en me voyant présenter aux grands de la terre avec une intrépidité peu ordinaire un miroir qui assurément ne les flatte pas“ (Horn 151) schreibt er während der Arbeit an Sophie la Roche und kann auf den didaktischen Zweck des Buches hinweisen: es sei „ein summarischer Auszug des Nützlichsten, was die Großen und Edlen einer gesitteten Nation aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben“ (vgl. Vorrede zum dritten Teil, Ausgabe 1772 XIX). Die Staatskunst des Philosophen Danischmend gründet sich auf „Humanität und Moral“ (N. T. M. 91. III. 114), der Roman ist also ein Werk, das sich politische und religiöse Aufklärung zum Ziele setzt, und treffend nennt ihn daher Biedermann[1]) „einen Kreuzzug für Aufklärung und Menschenwürde“.

Wieland selbst hat den Wert des goldenen Spiegels auch stets diesem ernsten Charakter entsprechend eingeschätzt. Ganz abgesehen von einem Briefe an Göschen, in dem er ihn geradezu mit dem Oberon in Parallele stellt (53, 65), sprechen hierfür noch mehr einige Urteile aus der Zeit der französischen Revolution. Wenn er von dieser eine Konstitution erwartet, die sich eine genaue Verteilung der politischen Rechte zwischen der Krone und dem Volke zum Ziele setzt (41, 29), so erhofft er von der Nationalversammlung nur die Erfüllung seines schon im goldenen Spiegel aufgestellten Ideals, wie er auch 1791 bemerkt, „er hätte sich nicht träumen lassen, daß seine Dichtung unter dem Nachfolger Ludwigs XV. wenigstens einem großen Teile nach in Erfüllung gehen“ würde (N. T. M. 91. III. 114).[2]) Zur Zeit der Jakobiner-Herrschaft sieht er nur in einem Helfer wie Tifan Frankreichs Heil (41, 402) und ruft später noch aus: „Was hätte der König von Scheschian

[1]) Biedermann, Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18. Jahrhundert. Leipzig 1867. II 1, 220.

[2]) Vgl. dazu Böttigers Bericht: „Da er von dem Verleger zu einer neuen Durchsicht seiner vor mehr als zwanzig Jahren herausgegebenen Könige von Scheschian aufgefordert worden ist, so macht ihm die Be-

auf den Gewalthaber Frankreichs noch vor der Revolution wirken können?“ (Böttiger Lit. I 263). Diese Hinweise auf den goldenen Spiegel in ernster Zeit zeigen uns am deutlichsten, daß der Dichter in seinem Romane keinen Scherz treiben, sondern seine Überzeugung zum Ausdruck bringen will.

Dazu kommt, daß Wieland nicht gerade sehr hoch von den „Weltverbesserern“ dachte (vgl. 12, 216; 19, 94; 21, 45). „All' der Ideenkram der Weltenflicker, sagt, was hat er je gebessert?“ (21, 317) fragt er und sagt von der utopischen Gleichheitsforderung der Franzosen: „Zwar ist diese Schimäre von jeher der Lieblingstraum gutherziger poetischer Seelen gewesen; die platonischen Republiken, die Atlantiden und Utopien und Severambenländer sind nichts anders“ (40, 340 f.). Damit bezeichnet Wieland diese Stücke selbst als „Träume“, und wenn wir uns vergegenwärtigen, wie er stolz darauf hinweist, daß das meiste der neuen Errungenschaften der Franzosen von ihm schon im goldenen Spiegel erstrebt worden sei, so folgt von selbst, daß Wieland zwischen seinem Romane und jenen Utopien einen Unterschied macht.

Die Wertschätzung des Romanes kommt auch in zeitgenössischen Urteilen zum Ausdruck, in welchen der Politiker Wieland gefeiert wird als „der Verfasser des goldenen Spiegels, der Lehrer der Könige.“[1]) Ebenso spendet der Rezensent im Almanach der deutschen Musen dem Dichter das Epitaphium: „erudiebam reges“. Iselin beurteilt in der Allgemeinen deutschen Bibliothek (1773. 18, 329 ff.) das Werk im ganzen günstig.[2]) Der Kritiker in den Frankfurter gelehrten Anzeigen (Deut. Lit. Denkm. d. 18. Jhd. 7 u. 8, 565 ff.) erfreut sich an der Satire auf die „moralischen Giftmischer“ und die Despoten. Lavater bewundert den „moralischen Nerv“ (Horn 366), und Gleim spricht dem Dichter seine Zufriedenheit aus (Ag. B. III, 119). Der aus Klopstocks Freundeskreise bekannte Bremer Beiträger

merkung ein großes Vergnügen, daß er schon vor so vielen Jahren unter dem Vehikel eines neuen Romans fast alle die Ideen von Staats- und Volksrechten vorgetragen hat, die jetzt die französische Nation zu realisieren sich bemüht (Böttiger Lit. I 139).

[1]) Vgl. Bauer, Gesch. d. Politik, Kultur u. Aufklärung im 18. Jhd. II 29.

[2]) Vgl. Schnorrs Archiv XIII 207 u. Erläut. 11.

Joh. Arnold Ebert zollt dem goldenen Spiegel,[1]) ebenso wie der Prinzenerzieher zu Karlsruhe, Dominikus Ring, begeistertes Lob.[2]) Der Wiener Dichter, Staatsrat von Gebler (vgl. L. W. II 5), der Göttinger Philologe Chr. G. Heyne und Herder nehmen ihn wohlwollend auf.[3]) Auch Joseph II. liest den Roman „mit Zufriedenheit" (vgl. Funk a. a. O. 29 und Böttiger Lit. I. 205). Der Herzog von Augustenburg wird durch ihn zum „Länderreformator" (Böttiger a. a. O. I. 233). Der Erbprinz von Sachsen-Weimar, Wielands Schüler, macht ihn zu seinem „Toilettenspiegel" (Funk a. a. O. 22), und seine Mutter schätzt das Werk so sehr, daß sie den Dichter gerade als Verfasser dieses Romans zum Prinzenerzieher nach Weimar beruft.[4])

Damit wird der ernste Charakter des goldenen Spiegels ganz außer Frage gestellt und zugleich erwiesen, daß er, aktuelle Fragen behandelnd, vollständig zeitgemäß war.

Diesen relativen Wert wird man nicht anzweifeln dürfen, wenn auch die Praxis längst über die Theorie des Dichters hinweggeschritten ist und im Hinblick darauf Loebell von einer „gutmütigen Utopie" sprechen kann.[5]) Handelt es sich um eine historische Würdigung des Werkes, so dürfen wir es nicht von unserem konstitutionellen Standpunkte aus beurteilen. Ebensowenig werden wir dem Romane gerecht werden, wenn wir, von einigen utopischen Zügen ausgehend, einen Rückschluß auf seinen Gesamtcharakter machen. Die angeführten Urteile Wielands bezeichnen uns selbst den Weg: je mehr man sich in seine Werke vertieft, je mehr man den

[1]) Vgl. Seuffert, Zwei Briefe Johann Arnold Eberts. Euphorion II (1895) 307.

[2]) Vgl. Funk, Beiträge zur Wieland-Biographie. Freiburg i. B. und Tübingen 1882, 23 f. u. 27.

[3]) Vgl. A. Langguth, Wielands goldener Spiegel, Neue Literarische Blätter 1896. Heft 10, 10 ff.

[4]) Vgl. Beaulieu-Marconnay, Anna Amalia, Carl August und der Minister von Fritsch. Weimar 1874, 40, u. Seuffert, Wielands Berufung nach Weimar, Viertelj. f. Lit. Gesch. I (1888) 359.

[5]) Gruber dagegen schrieb mit demselben Rechte im Zeitalter der Reaktion in Deutschland (1827): „An Wieland liegt es also nicht, wenn dieser goldene Spiegel nicht recht viel genützt hat und — noch nützt, denn noch ist die Zeit nicht vorüber, für welche es hier Warnung und Rat gibt" (51, 607).

Spuren der einzelnen Motive nachgeht und sie in ihrer Entwicklung verfolgt, kommt man zu dem Ergebnis, daß auch die Urteile des reifen Wieland, die man gewiß nicht utopisch nennen wird, im Keime wenigstens schon im goldenen Spiegel vorgebildet sind. Damit wird dieser zum politischen Glaubensbekenntnisse des Dichters.[1])

Freilich dürfen wir nicht alles als bare Münze hinnehmen. Der Roman enthält eine Reihe von utopischen Elementen, an deren Realisierung Wieland selbst nicht glaubt; aber in ihnen liegt vermöge der starken Kontrastwirkung gerade die strengste Kritik der Wirklichkeit. In diesen Zukunftsbildern ist der Dichter mehr philosophischer Weltbetrachter als realer Politiker; die Wirklichkeit muß dabei hinter der Dichtung zurücktreten. Zielpunkte der Entwicklung sind es, die in einem langen Wege geschichtlicher Fortbildung vielleicht zu erreichen sind, vielleicht immer Träume bleiben werden, denn als „Regierungsform der Vernunft" (40, 463) haben wir Tifans Reich zu fassen.

Wir werden so bei den Reformen des Reorganisators von Scheschian unter Berücksichtigung der weiteren Stellungnahme Wielands zu den einschlägigen Fragen die praktischen Vorschläge[2]) von den eben charakterisierten Ausflügen in das „Dorado" zu scheiden haben und dadurch einerseits dem goldenen Spiegel eine gerechte Beurteilung zuteil werden lassen, andrerseits in dem Romane nach Absonderung jener utopischen Elemente eine wesentliche Stütze für die Erkenntnis der politischen Anschauungen Wielands gewinnen.

II.

Der goldene Spiegel als Staatsroman.

In den wichtigsten wissenschaftlichen Darstellungen, die wir über die Staatsromane besitzen,[3]) wird Wielands goldener

[1]) Auch Koskull (a. a. O.) kommt daher naturgemäß öfters auf die Anschauungen des goldenen Spiegels zurück.

[2]) Mit Bezug auf diese konnte Herder den goldenen Spiegel „ein politisches und Regierungskollegium für große Herren" nennen. (A. Langguth a. a. O. 10 ff.)

[3]) Mohl, Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften I. 165 ff; Kleinwächter, Die Staatsromane, Wien 1891; Schlaraffia politica (anonym),

Spiegel nicht erwähnt. Da man Hallers Usong nicht übergeht, liegt in dieser Nichtachtung von Wielands Romane ein doppelt hartes Urteil, wie im folgenden gezeigt werden soll.

So wenig man sich auch über das Einteilungsprinzip bei der Frage einer strengen Gruppierung der Staatsromane hat einigen können, scheint doch festzustehen, daß schon das Altertum mit Platos „Staat" und Xenophons „Cyropädie" die Muster für den mehr idealistischen bezw. realistischen Staatsroman aufgestellt hat. Während in der Neuzeit Thomas Morus mit seiner „Utopia" sich an Plato anschloß und in der Folge für den einen Zweig dieser Literaturgattung maßgebend wurde,[1]) fand andrerseits die „Cyropädie" ihre erste große Nachahmung in dem „Télémaque" Fénelons. An die gegebenen politischen Verhältnisse, den unbeschränkten Absolutismus anknüpfend, hatte Fénelon mit seinem Romane den Zweck verfolgt, seinen fürstlichen Schüler zu einem Musterregenten heranzubilden und auf diese Weise den drückenden Despotismus in gemäßigte Bahnen zu lenken.

Als im 18. Jahrhundert in Deutschland namentlich Friedrich der Große dem französischen Absolutismus kraft seiner eigenen Persönlichkeit den „despotisme éclairé" entgegensetzte, erregte die Frage einer Reform der herrschenden Staatsform aufs neue alle Köpfe. Unter diesem Gesichtspunkte ist Hallers Usong, ist auch Wielands Staatsroman zu fassen. Damit wäre uns der Zusammenhang des goldenen Spiegels mit der „Cyropädie", durch die Mittelstufe Telemach, klar geworden. Wie verhalten sich aber die letzten Abkömmlinge dieser Reihe zu einander?

Die Annahme einer Abhängigkeit unseres Dichters von Haller wird später widerlegt werden; hier kommt nur der ästhetische Wert der beiden Werke in Frage. Widmann[2]) hat

Leipzig 1892. Caro, Staatsromane (Vortrag). Wochenblatt, I. Jahrg. No. 3 u. 4. Michels u. Ziegler, Einleit. z. Utopia (Lat. Lit. Denkm. d. XV. u. XVI. Jhd. No. 11).

[1]) Eine genaue Analyse der einzelnen Staatsromane würde ebenso über den Zweck der vorliegenden Darstellung hinausgehen, als für denselben mit einer trockenen Aufzählung nichts gewonnen würde.

[2]) Widmann, Albrecht von Hallers Staatsromane und Hallers Bedeutung als politischer Schriftsteller, Biel 1894.

sie daraufhin verglichen (a. a. O. 191 f) und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß der Usong dem goldenen Spiegel weit überlegen sei. Dieses Urteil entspricht freilich den aufgezählten Gründen. So kann Widmann der von Wieland angewandten Rahmenerzählung keinen Geschmack abgewinnen, obwohl doch gerade das auf diese Weise erzielte pikante Element, das dem moralisch lehrhaften Inhalte eine so angenehme Form gibt, ein bedeutender Vorzug gegenüber dem „steifstiligen" Usong (Seuffert Viertelj. I 355) ist, der uns in seinen vielen Reden und theoretischen Erörterungen nur ein verstandesmäßig trocken abgefaßtes, wissenschaftliches System von politischen Lehren gibt. Es sei hier Herders gewiß maßgebendes Urteil angeführt, das gerade auf die Komposition der beiden Romane sich bezieht. Während er den „schönen Szenen" im goldenen Spiegel sein Lob spendet (Langguth a. a. O. 11), schreibt er 1771 an Merck, Hallers Usong werde zwar treffliche Gedanken enthalten, aber „ohne Herz und Genie" abgefaßt sein, „für den Verstand vortrefflich, und nie ein Wort für den ganzen Menschen" (Wagner II 35). Übrigens fühlt Widmann an anderer Stelle (a. a. O. 206) diese Schwäche selbst heraus, wenn er sagt, der Usong sei für die meisten Leser „zu ernsthaft" gewesen. Haller hätte es verschmäht, sich auf frivole Schilderungen, die damals nach dem Geschmacke des Publikums waren, einzulassen. In Wirklichkeit war der Usong den Lesern zu langweilig, weil Haller nicht mehr imstande war, den modernen Geschmack eines Agathon zu treffen. Dem alten Dichter fehlte „das Feuer, der leichte Schwung und die Anmut, die man seit einiger Zeit Grazie [1]) nennt," wie er von sich selbst in der Vorrede zu seiner Gedicht-Ausgabe von 1768 urteilt (Widmann a. a. O. 57). Es ist darum kein Wunder, daß ihn die jugendliche Phantasie Wielands überflügelte. Der Tadel, das politische Interesse trete vor den üppigen Schilderungen in den Hintergrund, ist gänzlich unberechtigt, denn man muß die Darlegungen Wielands (hauptsächlich anläßlich der Reform Tifans) im Verhältnis zu Hallers Andeutungen geradezu als weitschweifige Ausführungen bezeichnen (vgl. z. B. die religiösen Reformen

[1]) Auch Wieland vermißt diese Grazie an ihm (vgl. Ag. B. I 266).

oder die wirtschaftlichen Vorschläge, die bei Haller ganz fehlen).

Es ist auch von vornherein festzuhalten, daß für den Republikaner Haller die im Usong ausgesprochenen Gedanken nur den Wert von Thesen hatten, mit denen er sein gelehrtes Spiel trieb (in jedem der drei Staatsromane verteidigt er eine andere), wie es ähnlich Wieland im „Cyrus" getan hatte. Im goldenen Spiegel dagegen ist der Anhänger des „despotisme éclairé" mit ganzem Herzen bei der Sache und verficht seine innerste Überzeugung.

Wir werden daher den goldenen Spiegel entschieden über Hallers Roman stellen müssen, wie es denn auch die zeitgenössische Kritik getan hat; diese nimmt die Könige von Scheschian beifällig auf, lehnt dagegen den Usong, der nur in Freundeskreisen Anerkennung fand (vgl. Widmann a. a. O. 208 ff.), völlig ab. Ein Vergleich der wichtigsten Beurteilungen der beiden Romane wird uns das zeigen. Eine recht absprechende Kritik des Usong findet sich in den Frankfurter gelehrten Anzeigen, [1]) während Wielands Roman hier sehr günstig beurteilt wird. Ebenso wird in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek [2]) Hallers Usong „langweilig und uninteressant" genannt und im Gegensatze dazu in derselben Zeitschrift dem goldenen Spiegel eine günstige Beurteilung zu teil. Auch ein Freund Iselins, Nikolaus Emmanuel Tscharner, zieht die Könige von Scheschian dem Usong vor, wenn er auch den letzteren für „gemeinnütziger" hält, weil eine Handlung besser gefalle als eine Erzählung (vgl. Schnorrs Archiv f. Litg. XIII 218 Erläut. 11). Das letzte Urteil kann wohl ohne weiteres dahin berichtigt werden, daß eine gute Erzählung auch wirksamer ist als eine dürftige Handlung, deren Einheit noch durch die eingestreuten einförmigen Liebesepisoden durchbrochen wird.

Bei diesem Ergebnisse sind die erwähnten Darstellungen über die Staatsromane, welche die von Xenophon ausgehende Reihe dieser Dichtungen mit Hallers Usong abschließen, als

[1]) Vgl. Litrdkm. des 18. Jahrhunderts 7 und 8, 86 f.
[2]) 1773 Band XVIII 451 ff. Vgl. Widmann a. a. O. 215.

lückenhaft zu bezeichnen, und wenn wir nicht Wieland ganz an die Stelle Hallers setzen wollen, so müssen wir ihn doch als letzten Vertreter im realistischen Staatsromane seinem Zeitgenossen, den er weit überragt, gerechter Weise würdig zur Seite stellen.

III.

Zum Inhalte.

Wieland gliedert seinen Stoff in einen negativen und einen positiven Teil. In dem ersten zeigt er uns an einem durch Mißwirtschaft zerrütteten Staatswesen die Fehler der schlechten Staatskunst und stellt uns dann als Fazit im zweiten das Idealreich Tifans vor Augen.

Der Inhalt des Romans ist kurz folgender: Schach Riar, Lolo, Baham und Dolka, echte Typen des Sultantumes, beherrschen nacheinander, einer immer unfähiger als der andere, das Reich Indien. Nur durch ihre Liebhabereien unterscheiden sie sich in dem dolce far niente, dem Gipfel ihrer gemeinsamen Lebensauffassung. Es folgt ihnen Schach Gebal, der sich in schlaflosen Nächten von seiner Favoritin Nurmahal und dem Philosophen Danischmend zu seiner Unterhaltung die Geschichte der Könige von Scheschian vortragen läßt.

Dieses Reich zerfällt in eine Reihe von kleineren Bezirken mit Fürsten, die sich zum großen Schaden ihrer Untertanen in einem beständigen Kriegszustande befinden. Die Wahl eines gemeinschaftlichen Oberhauptes soll Abhilfe schaffen. Da indes der neue König mit ungenügenden Machtmitteln den einzelnen Rajahs gegenüber ausgestattet wird, bleiben die guten Gesetze, die er dem Lande gibt, unwirksam, und so geht es weiter auf der abschüssigen Bahn in Scheschian, bis ein benachbarter Tartarenfürst, Ogul, das Reich erobert. Er regiert als unumschränkter Herrscher, aber als ein persönlich guter Fürst, zum Segen des Landes; auch unter seinen Nachfolgern ist es erträglich, bis unter einem die schöne Lili durch eine allzu große Verfeinerung der Sitten und ihre Prachtliebe der Verschwendung und Genußsucht in Scheschian Tür und Tor öffnet.

Ihr Sohn Azor geht den von ihr eingeschlagenen Weg weiter, läßt sich und das Land von seinen Günstlingen regieren und ruiniert es namentlich durch die Verschwendungssucht seiner Favoritin Alabanda. Dazu kommen religiöse Kämpfe, die unter seinem Nachfolger Isfandiar zur offenen Revolution führen, zumal der König in den Banden seines Günstlings Eblis das Volk auch sonst unglaublich bedrückt. Nach seiner Ermordung herrscht in Scheschian völlig Anarchie. In der Not erscheint in Tifan, dem Erben Isfandiars, ein Retter. Er bringt das Land durch seine weisen Maßnahmen zu einer hohen Blüte und wird der Schöpfer des Musterstaates, an dem die Scheschianer für immer festhalten sollen. So lange die nächsten Könige dies tun und die von Tifan aufgestellten Maximen befolgen, geht es auch weiterhin gut in dem Lande; aber als seine Kraft in den kommenden Geschlechtern aufgehört hatte, wirksam zu sein, tritt wiederum der Verfall des Reiches ein.

Der Roman ist reich an geschichtlichen Anspielungen. Es soll versucht werden, die wichtigsten hervorzuheben. Schon Seuffert [1]) hat auf die naheliegende Vermutung aufmerksam gemacht, daß wir es in der Schilderung der scheschianischen Zustände vor der Eroberung durch den Kan Ogul mit einer Anspielung auf deutsche Verhältnisse zu tun haben. Die vielen Rajahs, die sich endlich einen König wählen, hernach aber sein Ansehen zu schwächen suchen (Wahlkapitulationen), machen das wahrscheinlich; auch der Hinweis (I, 50) „sein eigenes Fürstentum war eines der beträchtlichsten" kann sich auf die Hausmacht der Habsburger beziehen, ebenso wie die Erwähnung der 300 Bezirke mit eigenen Herren auf die Souveränitätsverhältnisse im alten Reich gedeutet werden darf (vgl. 40. 152). Endlich ist das Verhältnis von Fürst und Untertan eine Kopie der Zustände, wie sie im 18. Jahrhundert an den kleineren deutschen Despotenhöfen herrschten, und die Eroberung des durch Anarchie geschwächten Reiches seitens Ogul Kans nimmt sich wie eine Prophezeiung Napoleons

[1]) Viertelj. f. Lit. Gesch. I 352 ff.

aus, den Wieland hier dem heiligen römischen Reiche deutscher Nation als ein guter Seher ankündigt.

Neben diesen politischen und sozialen Anspielungen auf deutsche Verhältnisse finden sich auch solche auf religiösem Gebiete. So erkennen wir das deutsche Reformationszeitalter, wenn auf die Mißachtung des geistlichen Standes und die vielen Schmähschriften gegen ihn angespielt wird (I, 216). Die Beseitigung der religiösen Wirren durch Ogul Kan erinnert an den Nürnberger Religionsfrieden (vgl. Seuffert a. a. O. 413). Ferner sind die kulturellen Vorteile, die der Protestantismus Deutschland brachte, hervorgehoben (I, 226). Unter der „Vermischung des scheschianischen Aberglaubens mit dem groben tartarischen Menschenverstande" scheint das Sinken des Protestantismus angedeutet zu sein, der, erst einmal zu einer gewissen Machtstellung gelangt, naturgemäß in den alten Dogmatismus verfiel.

Für die Darstellung der despotischen Mißwirtschaft während der Regierung Azors und Isfandiars haben im wesentlichen französische Verhältnisse das Muster abgegeben. Die Zeiten am Hofe Ludwigs XIV. und XV. werden in freier Verschmelzung der geschichtlichen Einzelzüge zu einem Gesamtbilde vereinigt. So tragen die Favoritinnen Gulnaze und Alabanda deutliche Züge der französischen Hofmaitressen, namentlich der Maintenon (vgl. I, 268) und Pompadour. Wir sehen, wie der unfähige Soubise auf Betreiben der letzteren den Marschallstab empfängt[1]) (I, 169 f.), und werden in die religiösen Kämpfe unter Ludwig XIV. eingeführt. Die Streitigkeiten mit den Jansenisten, das Nationalkonzil zu Paris (1681—82), auf dem Bossuet[2]) sich hervortat (I, 251 ff.), die Bekehrungsversuche der Hugenotten, als nach dem Rücktritt der Montespan der Einfluß der Maintenon maßgebend wird (I, 268 ff.), dann das gewaltsame Vorgehen, die „Dragonaden" des Kriegsministers Louvois, die Aufhebung des Ediktes von

[1]) Auf dieses Ereignis hatte Wieland schon ganz ähnlich im „Verklagten Amor" angespielt (12, 179).

[2]) Schon Schirachs Magazin 1772, I, 193 sieht in Kalafs Rolle eine Anspielung auf Bossuet.

Nantes (I, 270) auf Betreiben der Maintenon und der blutige Bürgerkrieg in den Cevennen (die „Kamisarden"), schließlich die letzten Lebensjahre des jetzt frommen Königs, nach dessen Beispiel ein „gewisser Schnitt von Devotion allgemein" wird, und die Einführung des Herz-Jesu-Festes (I, 269): alles das findet sich in der Geschichts-Kontamination angedeutet.

Auch für die sozialen Mißstände, die schließlich zur Revolution in Scheschian führen, werden wir die Muster in Frankreich zu suchen haben. Wieland schildert den ungeheuren Luxus und die namenlose Verschwendung des Hofes, die riesige Steuerlast, die das Land zu tragen hat, und das Elend, in dem seine Bewohner schmachten. Die Verrottung des Adels, für dessen Degeneration zum Hofadel die Gründe richtig erkannt werden — die Könige haben erst mit Hilfe des Volkes den Adel unterdrückt und dann diesen auf das Volk gehetzt (II, 54) —, der Jammer der Hauptstadt, die den „empörenden Kontrast der äußersten Üppigkeit und des äußersten Elendes in einem Grade, der die Menschheit beleidigte" (II, 63), darstellte, kurz alle die Schäden, in denen man noch heute die wesentlichen Ursachen der französischen Revolution erblickt, werden vom Dichter herangezogen, der sich auch hier mit der Schilderung des schlimmen Ausganges, bei der ihm englische Verhältnisse vorschweben mochten, als ein guter Seher erweist.

Von diesem Bilde des dumpfen Despotismus heben sich die Züge Josephs II. und Friedrichs des Großen lichtvoll ab. Joseph, der nach dem Tode Franz I. im Jahre 1765 zur Mitregentschaft berufen wurde, machte seiner Mutter in „Memoires" immer wieder Vorstellungen über die Mißstände der Verwaltung.[1] Der goldene Spiegel kann geradezu als eine Huldigung dieser reformatorischen Bestrebungen (Erziehungswesen, Zensur, Toleranz und Staatsverwaltung) gelten. Dem entsprechend lassen sich auch einige Stellen in dem Romane unmittelbar auf Joseph deuten, in welchen der Dichter seine Achtung vor der charaktervollen Persönlichkeit des Kaisers bezeugt. Die Stelle: „Tifan zeigte von seiner ersten Jugend

[1]) Vgl. Fournier, Joseph II. A. D. B. XIV, 544.

an ungewöhnliche Fähigkeiten etc." (vgl. II, 133 ff.) ist hierher zu rechnen. In ihr weist Wieland auf den schätzenswerten impulsiven Grundzug Kaiser Josephs hin (vgl. auch II, 123 und 149). Wie Klopstock (s. Vorrede zur Hermannsschlacht) erträumte auch Wieland von Joseph II. die Gründung einer Akademie zur Stärkung des deutschen Geisteslebens. Wien sollte, wie Paris und London, kultureller und politischer Mittelpunkt von Deutschland werden (L. W. II, 24, 43, 48). Seine Neigung für den Kaiser kommt darum an zahlreichen Stellen (vgl. 44, 218; L. W. II, 5 f., 60 f., 75 f. zum Ausdruck; namentlich ist hier hervorzuheben das Gedicht „Marc Aurel an die Römer", in dem Joseph als der „neue Titus" gefeiert wird (vgl. L. W. II, 73), und anläßlich des Todes des Kaisers die rückhaltlose Anerkennung seiner Bestrebungen in dem Aufsatze „Die zwei merkwürdigsten Ereignisse im Monat Februar 1790" (41, 77 ff.).

Eine Reihe von Zügen Josephs im goldenen Spiegel, wie die große Fürsorge des Landesherrn, der alles durch seine Gegenwart belebt und für Ausführung seiner Befehle sorgt (I, 154), ist zum Teil auch dem großen Friedrich eigen, andere werden wir nur ihm zuschreiben können. Wenn von dem Schutze die Rede ist, den Ogul Kan den Bonzen angedeihen läßt (I, 222), so werden wir an Friedrich denken, der als Freigeist doch die religiöse Überzeugung ehrte und (allerdings erst 1773) den Jesuiten trotz der Aufhebungsbulle Clemens XIV. seinen Schutz gewährte. Seine „behutsame Art" in religiösen Angelegenheiten steht, wie Wieland weiter hervorhebt, in einem wohltuenden Gegensatze zu Josephs stürmischem Vorgehen nach dieser Richtung. Auch Friedrich, in der Schweiz der „Abgott" des Dichters (Böttiger Lit. I, 154 u. Ag. B. I, 236), der ihn zum „Cyrus" begeisterte, bleibt ihm immer der Gegenstand der größten Achtung. Die politische Bedeutung des großen Königs ist ihm klar (27, 331), wenn er auch für dessen kriegerische Erfolge kein Verständnis hat (47, 82 u. 83) und seine despotischen Neigungen verurteilt (Wagner I, 250). Sogar das herbe Urteil sur la littérature allemande findet er ganz gerecht (Ag. B. II, 340); nur bedauert er, daß Friedrich zu wenig deutsche Gesinnung besitze, den getadelten „lite-

rarischen Jammer" zu beseitigen und „ein Perikles" seiner Nation zu werden (Ag. B. III, 280).

Endlich scheint der Dichter an die berüchtigten Reisen der Kaiserin Katharina von Rußland gedacht zu haben, wenn (I, 185) von den Günstlingen die Rede ist, die dafür Sorge tragen, „daß die königlichen Augen nirgends durch den Anblick des Mangels, der Nacktheit und des Elends beleidigt werden möchten."

Die Bestrebungen der schönen Lili geben Wieland Gelegenheit, seine Ansichten über das Verhältnis von Natur und Kunst auszusprechen und damit zu Rousseaus „Discours sur les sciences et les arts" Stellung zu nehmen.[1]) Wieland stand in seiner Schweizer Zeit stark unter dem Einflusse Rousseaus. Aber wie Schiller, der ja auch in der „Anthologie" den Manen Jean-Jacques sein Opfer bringt,[2]) in einem ernsten Geschichtsstudium Meister über seine Jugendschwäche wird, mußte auch Wieland, nachdem er erst einmal aus den platonischen Sphären zu Xenophons Wirklichkeit herniedergestiegen war, naturgemäß als ein Schüler des Realisten in einen scharfen Gegensatz zu dem Idealisten Rousseau treten. Er berührt sich jetzt mit Iselins Gegnerschaft und vertritt in einem Briefe an diesen vom Jahre 1759 schon den Standpunkt, daß Kunst und Wissenschaft für den Menschen nicht ein Übel, sondern schwache Überreste seiner wirklichen Fähigkeiten seien, die er nur nicht genügend ausgenutzt hätte (vgl. Schnorrs Archiv XIII, 199). Dann hat Wieland namentlich in den Beiträgen zur Geschichte des menschlichen Herzens (Bd. 31) die hier einschlägigen Fragen weiter untersucht und das Ergebnis dieser Vorstudien im goldenen Spiegel zum Ausdruck gebracht. Gemeinsam mit Rousseau ist ihm die Anklage der bestehenden sozialen Verhältnisse. Wie er schon in der Züricher Abschiedsrede über die Verkommenheit der Franzosen klagt[3]) und im Diogenes

[1]) Eingehend hat das Verhältnis Wielands zu Rousseau untersucht: Timotheus Klein. Studien z. vergl. Lit.-Gesch. Bd. III. 425 ff.

[2]) Vergl. Kuno Fischer. Schillers Jugend- und Wanderjahre, Heidelberg 1891; 30 ff.

[3]) Bernhard Seuffert. Die Züricher Abschiedsrede. Viertelj. f. Litgesch. II (1889) 589 f.

dem Elende der Menschen ganz wie Rousseau die Feder leiht, so geben uns auch die Könige von Scheschian, namentlich in ihrem ersten Teile, einen getreuen „Spiegel“ des irdischen Jammers, und zwischen den Zeilen können wir die ständige Anklage gegen diejenigen lesen, die hierfür die Verantwortung tragen. Rousseaus Anschauung aber, daß die Kultur, ein willkürliches Abirren des Menschen von der Natur, zu seinem Verderben führen müsse, stellt Wieland schroff die seinige gegenüber: die Kultur, eine notwendige Folge des in der gesamten Natur liegenden Fortbildungsprinzips, muß dem Menschen Segen bringen, wofern er nur jedem Übermaße mit seiner Vernunft Einhalt gebietet. So ist ihm auch die Geschichte kein Rousseauisches Abwärts vom Urzustande aus, sondern ein ständiges Aufwärts, und dementsprechend gibt es kein „Zurück“, sondern nur ein „Vorwärts“ (31, 291), das schließlich zu dem „véritable état de la nature“ führen muß (vgl. 13, 204). Im Gegensatze zu Goethe, der an den Fortschritt des Menschen im allgemeinen nicht glaubt und daher die Zeit kommen sieht, wo Gott „abermals alles zusammenschlagen muß zu einer verjüngten Schöpfung“,[1]) hält Wieland mit Schiller („Spaziergang“) an einer allgemeinen Fortschrittskurve fest; Sprünge jenseits und diesseits derselben muß die menschliche Vernunft wieder zur Normallinie zurückführen; denn zum Übermaß neigt der Mensch, und nur dieses „Zuviel“ ist die Ursache seines Elends, nicht aber die Kultur an sich. Die von Rousseau so gepriesene „Unschuld des goldenen Alters“ ist ihm nur ein primitiver Urzustand, aus dem der Mensch heraustreten mußte (12, 318). So sicher das Kind zum Manne wird, führt die Natur den Menschen zur Kultur (31, 49); denn „jede höhere Stufe, welche der Mensch betritt, erfordert eine andere Lebensordnung“ (I, 72). Damit ist den Künsten und Wissenschaften die Berechtigung zugesprochen: sie sind nur äußere Formen der inneren Fortschrittsnotwendigkeit.

Die vollständige Beseitigung aller schädigenden Einflüsse der Verfeinerung ist allerdings ein utopischer Gedanke, den

[1]) Vgl. Andreas Fischer. Goethe und Napoleon. Frauenfeld 1899. 28 u. 37.

man auch durchführen kann, ohne nach Rousseaus Auskunftsmittel, dem „retournons à la nature", zu greifen. Die Utopie von den Kindern der Natur ist ein Paradies, in dem die Menschen glücklich sind, obwohl sie weit davon entfernt sind, mit Rousseaus Wilden in den Wäldern Eicheln zu fressen (31,15 u. 21,17). Die kleine Kolonie ist vielmehr „ein Völkchen von ausgemachten Wollüstigen" (I, 117), das alle Genüsse und Segnungen der Kultur durchkostet und trotzdem von ihren schädigenden Wirkungen nichts verspürt, weil es durch Präservativmaßregeln gegen sie gefeit ist. Psammis, der die Naturkinder zur Kultur führt, überläßt sie nicht ihrem Schicksale wie Abulfaouaris in den „Bekenntnissen" es tut, sondern er weiß den Fluch, den hier die erwachende Begierde den Menschen bringt, durch eine weise Gesetzgebung in Segen zu verwandeln und schafft damit ein Staatswesen, einem vollständig regulierten Uhrwerke vergleichbar.

Dieses Geschichtchen hat im übrigen vollständig episodenhaften Charakter und gewinnt nur unter dem Gesichtspunkte Bedeutung, daß es den Höhepunkt der Polemik gegen Rousseaus Diskurs bildet. Es ist eine von den Schöpfungen, bei denen Wielands Herz den größten Anteil hat (vgl. Ag. B. III, 120). Schon in der Schweiz hatte er seiner Vorliebe für diesen Gegenstand Ausdruck gegeben (50, 192). Im Gegensatze zu diesen christlich frommen Visionen von Unschuldswelten dürfte in dem „Bienenstaate" des „Lucien le jeune" solch ein Ideal, der veränderten Geistesrichtung des Dichters entsprechend, geplant gewesen sein. Dann findet sich im Diogenes die Schilderung einer platonischen Republik; indes ist die Zeichnung hier noch zaghaft, mit groben Strichen durchgeführt. Erst im goldenen Spiegel läßt der Dichter seiner Phantasie völlig Raum: In einem weltabgeschiedenen Tale genießen die Kinder der Natur ihr Glück in Herzenseinfalt und Reinheit, echte Repräsentanten von Wielands Lebensweisheit. Sie verstehen es, im Gegensatze zu dem bei ihnen einkehrenden Emir, dem Vertreter der verkommenen Kulturwelt, in jeder Beziehung die Harmonie zu wahren. Die möglichste Glückseligkeit der einzelnen, soweit sie sich mit dem allgemeinen Wohle verträgt, wird vor allem durch das Fest-

halten an den weisen Gesetzen erreicht, die ihnen Psammis gegeben hat; zugleich verhindert dies auch den Mißbrauch ihres Glückes.

Für die Einreihung dieser Episode in den Roman mögen die „Inseln der Seligen in den wahren Geschichten" Lucians,[1]) die Troglodyten in den „Lettres persanes" von Montesquieu, Voltaires „Eldorado" im „Candide" (cap. XVII und XVIII) und Fénelons Schilderung von Bätika im „Télémaque" (am Schlusse des 8. Buches) vorbildlich gewesen sein. Für ihren Inhalt ist wesentlich der Einfluß der „Histoire des Sevarambes" und der „Basiliade ou les iles flottantes". Wie die Sevarambier ihre weisen Einrichtungen dem eingewanderten Perser Sevaris verdanken,[2]) so tritt unter den Kindern der Natur Psammis als Gesetzgeber auf. Sevaris — in der „Basiliade" ist es Zeïnzemin — weiht einen Tempel und hält dabei jene denkwürdige Rede, die sich in ständiger Überlieferung fortpflanzt; ebenso führt Psammis seine Schützlinge an dem Tage, der seitdem als Gründungstag des Gemeinwesens als heiligster Festtag gilt, zu einem Tempel und macht sie dort in einer Ansprache mit seinen Gesetzen bekannt. Auch die weise Abwechselung von Arbeit, Vergnügen und Ruhe, die der Greis dem Emir als das Arkanum eines langen, glücklichen Lebens empfiehlt, erinnert an die aus der „Utopia"[3]) in das „Sevarambenland" herübergenommene Einteilung des Tages. Ebenso berühren sich die Erziehungsgrundsätze vielfach und sind nur in den mehr äußerlichen Zeitbestimmungen verschieden. Gemeinsame Mahlzeiten, ähnliche Arbeitsteilung, gleiche Ehevorschriften und dieselbe Staatsverfassung finden sich in allen drei Utopien wieder. Das in allen Staatsromanen eine so große Rolle spielende Problem der Übervölkerung wird in ihnen in derselben Weise gelöst: die Sevarambier errichten an ihrer Grenze stets neue „Osmanien",[4]) und die Kinder der Natur suchen sich dadurch

[1]) Rentsch, Lucianstudien, Progr. Plauen, Ostern 1895, 11.
[2]) Kleinwächter a. a. O. 60; Schlaraffia politica 138.
[3]) Vgl. Mohl a. a. O. I, 192.
[4]) Kleinwächter a. a. O. 64.

zu helfen, daß sie in benachbarten Tälern Kolonien gründen, sobald eine Familie sich auf ihrem Grund und Boden nicht mehr ernähren kann. Für diese Züge, die sich zum geringsten Teile in andern Staatsromanen wiederfinden, dürften am ehesten die genannten zwei Utopien die Quelle abgegeben haben; andere sind von vornherein Gemeingut dieser Literatur. So die epikureische Ethik,[1]) auf welcher die Kinder der Natur, wie alle Utopier, ihre Freudereligion, den Glauben an Gott als den unsichtbaren, die Menschen beglückenden Wohltäter, aufbauen (vgl. I, 101). Ebenso ist die Wertschätzung der Gesundheit als eines Lust schaffenden Gutes ein Zug, der sich seit der „Utopia" des Thomas Morus überall in den Staatsromanen wiederfindet.

Die Realisierbarkeit des geschilderten Ideals hat Wieland selbst im goldenen Spiegel höchstens einem „kleinen, von der übrigen Welt abgeschnittenen Volke" zugestanden, „aber ein großes Volk hat Leidenschaften vonnöten, um in die starke und anhaltende Bewegung gesetzt zu werden, welche zu seinem politischen Leben erfordert wird" (I 133. vgl. I 128); und da Wieland dem Großstaate aus kulturellen Rücksichten entschieden den Vorzug gibt, so zeigt sich auch darin die Spitze der Episode gegen Rousseaus Vorliebe für die kleinen Freistaaten gerichtet.

„Sich und sein System scheint der Verfasser unter dem Namen Kador abgebildet zu haben", so schrieben schon die Frankfurter gelehrten Anzeigen 1772 (a. a. O. 568). Für diese Annahme spricht der Hinweis auf die große Verbreitung, welche die Schriften des genannten Philosophen unter dem Publikum fanden, und der Vorwurf seiner Neider, daß er der „Verdorbenheit des menschlichen Herzens" auf die „unerlaubteste Weise" schmeichele. Man wird sich hierbei an die Angriffe erinnern müssen, die sich Wieland seiner komischen Erzählungen wegen zuzog. Die hier ausgesprochene Rechtfertigung ist in den Grundzügen das, was Wieland dann (1775) in den „Unterredungen mit dem Pfarrer von ***" (49, 119 ff.) weiter ausführte. Den weiteren Gegensatz zwischen Kador und den

[1]) Vgl. Michels u. Ziegler a. a. O. Einleitung XVII.

übrigen Philosophen, denen es nicht ernst um die Wahrheit ist, sondern die nur ihrer Spottsucht frönen wollen (vgl. II, 22), kann man als eine Anspielung des Dichters auf sein Verhältnis zu Voltaire auffassen. Wieland will mit diesem nicht auf eine Stufe gestellt werden; die Ironie und Satire als Selbstzweck ist ihm etwas Hohles, ja Verächtliches, wenn sie die Tugend angreift (Ag. B. I, 91). Dieser Gegensatz zwischen Wieland und Voltaire ist eine notwendige Folge ihrer verschiedenen Lebensauffassung. Im Gefolge seines Lehrers Shaftesbury hält Wieland mehr oder weniger am Optimismus fest, den Voltaire im „Candide" so erbarmungslos verspottet. Allerdings beschränkt auch Wieland diesen Standpunkt auf die Teleologie, die im ganzen liegt, während er im einzelnen nach dem Muster des Philosophen von Fernay die verbildende Hand des Menschen als höchst unvollkommenes Organ der göttlichen Weisheit erkennt. So sind der Diogenes und Danischmend, Anklagen des entarteten Menschengeschlechtes, in ihrer Satire die geeignetsten Parallelen zu den Romanen Voltaires; aber es zeigt sich hier auch gleich der Gegensatz der beiden Schriftsteller. An Stelle von Voltaires verletzender Schärfe und Bitterkeit tritt bei Wieland das „rire des choses d'ici bas" (Hassenkamp, Neue Briefe Wiel. vorn. an Sophie la Roche, Stuttgart 1894, 152 und Horn 85). Er hält sich viel mehr an den maßvolleren Lucian[1]) als an den ausfälligen Voltaire (L. W. I, 113 u. Horn 43). So ist des letzteren „écrasez l'infame" in Wielands Munde undenkbar. Dazu hatte er ein zu tiefgehendes Verständnis für die Heiligtümer der Menschheit; „die schlechteste Religion ist noch besser als gar keine!" ruft er aus, und obwohl er mit der Aufklärung das Licht des Wissens als Basis der kommenden Weltanschauung herbeisehnt, kann er sich doch nicht entschließen, etwa wie Voltaire erbarmungslos die alten Tempel und Altäre niederzureißen, ohne neue an ihre Stelle zu setzen, sondern wird sogar zum geschmähten Verteidiger der „Vorurteile" (s. Volksbildung).

[1]) Vgl. Steinberger, Lucians Einfluß auf Wieland, Diss. Göttingen 1902, 135 ff.

Darum kann der Beiname „deutscher Voltaire“, den man Wieland gegeben hat (Böttiger, Lit. I, 248), sich höchstens auf die äußere Stellung in dem Kampfe um den Fortschritt, die publizistische Vielseitigkeit[1]) und die satirische Gesamtrichtung der beiden Autoren, nicht aber auf eine innere Geistesverwandtschaft beziehen, wie auch früh von Franzosen hervorgehoben wird.[2]) Dem unerreichten französischen Muster in stilistischer Hinsicht steht der deutsche Dichter mit seiner schwerfälligen Weitschweifigkeit gegenüber, aber andrerseits ist auch bei Voltaire in allem, was er geschrieben, „keine Spur des Wielandischen Ideals von moralischer Liebenswürdigkeit zu finden“.[3]) Solch ein Cynismus, wie er sich in den Romanen Voltaires so häufig breitmacht (um ein Beispiel anzuführen: siehe die Genealogie der venerischen Erkrankung des Maître Pangloss im „Candide“ kap. IV), ist in Wielands Feder unmöglich. „Ein Autor, der wie ein Pavian seine einzige Freude daran findet, obszöne Positionen und Grimassen gegen seine Leser zu machen, ist kein Mensch, mit dem ehrliche Leute sich in Sozietät einlassen können“ (Ag. B. III, 175), schreibt Wieland an Gleim (mit Bezug auf Heinse) gegenüber solcher schriftstellerischer Leichtfertigkeit.

Das alles spricht sich auch in den unmittelbaren Urteilen Wielands über Voltaire aus. Er weiß die Verdienste des großen französischen Aufklärers, namentlich um die Toleranz, wohl zu schätzen (32, 10) und erkennt ihn als den Bahnbrecher auf politischem, sozialem und religiösem Gebiete an (vgl. Böttiger, Lit. I, 140). Aber bei aller Hochachtung vor den Erfolgen Voltaires verwirft er doch dessen schriftstellerische Mittel (Ag. B. I, 218, 271), und seinem Charakter muß er Wertschätzung und Verachtung in gleicher Weise zollen (Ag. B. I, 357).

[1]) Vgl. Wielands publizistische Tätigkeit von Herm. Böhnke, Progr. Oldenburg 1883, 5.

[2]) Vgl. Rheinisches Archiv von Vogt u. Weitzel 13. Bd. 1. bis 4. Heft, Wiesbaden 1814, 138.

[3]) Bouterwek, Gesch. d. Kunst u. Wissenschaften, Göttingen 1819, Bd. 11, 111.

IV.

Quellen.

Eine genaue Untersuchung der Quellen des goldenen Spiegels würde eine nicht nur sehr umfangreiche, sondern auch sehr schwierige, wenn nicht unlösbare Aufgabe sein. Wir brauchen uns nur an den berüchtigten Aufruf der Schlegel im Athenäum zu dem „concursus creditorum" Wielands und dessen einfache Antwort „ich verarbeitete Ideen, die mein geworden waren" (Böttiger, Lit. Zust. I, 249) zu erinnern, um uns bewußt zu werden, wie schwer es ist, einem Autor auf die Spuren zu kommen, der so ungeheuer viel Fremdes zu seinem geistigen Eigentume gemacht hat. Wieland war kein selbstschöpferisches Genie, sondern ein Reproduktionstalent ersten Ranges, von dem auch Goethe sagte: „Er hat außerordentlich gewirkt, indem gerade das, was ihn anmutete, wie er sich's zueignete und es wieder mitteilte, auch seinen Zeitgenossen angenehm und genießbar begegnete" (Hempel IV, 359 f).

Vermöge dieser Eigenart von Wielands Schöpfungen hat Seuffert[1]) mit Recht davor gewarnt, bestimmte Quellen für den goldenen Spiegel aufzustellen. Es wird sich empfehlen, nur auf das Vorkommen dieses oder jenes Zuges bei irgend einem Autor aufmerksam zu machen und im übrigen die Frage der Entlehnung offen zu lassen, so weit diese sich nicht durch sichere Belege in hohem Grade wahrscheinlich machen läßt. Versuche, die sich ein höheres Ziel stecken, werden immer zu problematischen Ergebnissen führen. Von diesem Gesichtspunkte ist Herchners Arbeit zu betrachten. Er hat in recht einseitiger Weise für den goldenen Spiegel die Cyropädie, ebenso wie für den Cyrus, als Quelle in Anspruch genommen. Schon Wilhelm[2]) ist dieser Annahme mit dem Hinweise entgegengetreten, daß der Einfluß Xenophons über die Charakteristik Tifans nicht hinausreiche, und auch da seien die Parallelen vielfach allgemeine Sätze, die Wieland und seiner Zeit über-

[1]) Viertelj. f. Litgesch. I, 415, Anmerk. 66.

[2]) Wilhelm, Anzeige von Herchner, Die Cyropädie in Wielands Werken: Euphorion V, 754 ff.

haupt geläufig gewesen wären. Herchner ist zu seinem Ergebnisse nach einem Vergleiche der Charaktere Kaiser Josephs II., Cyrus' und Tifans gekommen. Dabei hat er sich um den Nachweis bemüht, daß nicht Joseph, sondern Cyrus unter Tifan verstanden werden müsse. Seine Beweisführung ist aber sehr anfechtbar. Aber selbst wenn Tifan viel mehr Züge von Cyrus trüge, so besagt das noch wenig; denn bei einer Zusammenstellung des goldenen Spiegels mit der Cyropädie ist das Wesentliche nicht die annähernde Gleichheit der Charaktere der Helden, sondern die völlige Verschiedenheit ihres Auftretens. So würde doch Herchner z. B. für die religiösen Bestrebungen Tifans ebenso schwer das Vorbild in der Cyropädie finden, als es selbstverständlich ist, daß sie von Josephs Reformen nach dieser Richtung beeinflußt sind. Die breiten politischen Ausführungen im goldenen Spiegel zeigen uns doch im Vergleich mit den schülerhaften Versuchen unter Xenophons Führung im Cyrus deutlich den Fortschritt und die größere Selbständigkeit der Vorlage gegenüber.

Diese ist natürlich bedingt durch den Entwicklungsgang des Dichters. Was hatte er seit seiner Schweizerzeit, in der er allerdings „auf Xenophons Menschen mehr als auf alle Heilige der römischen Kirche" hielt (Ag. B. I, 234), nicht alles gelesen! Die Antike war mehr oder weniger vor der modernen englischen und französischen Literatur zurückgetreten. In die letztere hatte ihn der Graf Stadion zu Warthausen eingeführt, dem er zudem ein gut Teil Welt- und Menschenkenntnis verdankte (Ag. B. III, 386). Dazu kommen die trüben Erfahrungen, welche er als Stadtschreiber zu Biberach und als Professor in Erfurt gesammelt hatte.[1]) Ferner werden wir uns an die Vertiefung Wielands in die Probleme der Entwicklungsgeschichte des Menschen erinnern. Er liest in Erfurt über Iselins Geschichte der Menschheit (L. W. I, 91) sowie über Montesquieus esprit des lois (Böttiger Lit. I, 211) und schreibt selbst die Aufsätze zur Geschichte des menschlichen Herzens gegen Rousseau. Am schwersten aber fällt der politische Wandel vom Republikaner zum Monarchisten ins Gewicht, der sich an

[1]) Koch, Wieland, A. D. B. 42, 407 ff.

Wieland in der Mitte der sechziger Jahre vollzog (s. Verfassung), und den man an Bedeutung mit dem Umschwunge in philosophisch-ethischer Beziehung vergleichen kann. Das alles mußte ihn natürlich seiner Vorlage gegenüber, deren Sklave er bisher gewesen war, skeptisch machen. Und nun vergegenwärtige man sich die erwähnte Eigenart von Wielands Dichtungen. „Man hört und liest von Kindesbeinen so viel, daß man vieles weiß oder zu wissen glaubt, ohne eigentlich sagen zu können, woher man es hat", sagt er selbst. Was ist also natürlicher als die Annahme, daß wir es auch im goldenen Spiegel mit einer großen Kontamination zu tun haben, einem bunten Gemälde, dessen Farben der Verfasser nach Belieben aus seinem ungeheuren Lesevorrate und seinen Erfahrungen entnahm, um seinem Gegenstande die nötige Frische zu verleihen?

Auch Wilhelm schließt sich daher (a. a. O. 755) der Warnung Seufferts an, die dieser übrigens nochmals in dem Aufsatze „Wielands Hymne auf die Sonne" (Euphorion V, 87) zum Ausdruck bringt.

V.

Entstehung.

Spuren der im goldenen Spiegel niedergelegten Ideen lassen sich bis in Wielands Schweizerjahre zurückverfolgen. Während der Arbeit an seinem Epos, dessen Held schon Züge von Tifan trägt, hatte Wieland den Mangel an politischen Kenntnissen selbst empfunden und sich darum eifrig mit Politik und Geschichte befaßt (50, 255). Als eine Frucht dieser Studien haben wir die „Gedanken über den patriotischen Traum, die Eidgenossenschaft zu verjüngen" aufzufassen.

Ist diese Schrift bezeichnend für den frühen Reformeifer Wielands, so ist noch wichtiger für die Beziehungen zum goldenen Spiegel sein Plan zu „Lucian des Jüngeren wahrhafter Geschichte". Nach seiner Mitteilung an Zimmermann sollte das Werk aus drei Teilen bestehen: „Le premier tome seroit le plus extravagant. Le second livre du premier tome . . . contient la description de deux républiques, le troisième celle d'un état d'abeilles intelligentes, le quatrième d'une

nation nommé Pagodes, dont le gouvernement, les mœurs et la religion sont tout ce qu'il y a de plus détestable." Das fünfte Buch endlich werde die abenteuerliche Reise (erinnernd an Klimms unterirdische Reise von Holberg) in den Bauch eines Walfisches enthalten (Ag. B. I, 352). Der Titel „Lucien le jeune" spricht für den satirischen Charakter des Ganzen, und zwar ist es, wie im goldenen Spiegel, die politische und religiöse Satire, die Wieland hier schon in seinem Romane plant. In dem zweiten Buche werden wir es mit der Gegenüberstellung zweier Republiken, einer aristokratischen und demokratischen zu tun haben, bei der sich der Anhänger der aristokratischen Verfassung von Bern natürlich für diese Staatsform erklärt hätte. Dafür sprechen auch einzelne der in der periodischen Wochenschrift geplanten Aufsätze (Ag. B. I, 370). Endlich ist bedeutsam für den goldenen Spiegel die Erwähnung des „Bienenstaates". Man kann den Inhalt mit ziemlicher Sicherheit erschließen, wenn man bedenkt, daß der ganze Plan unter dem Einflusse von Morellys „Iles flottantes" entstanden ist. An Zimmermann schreibt Wieland am 8. November 1758: „Haben Sie die Basiliade nicht gelesen? . . . es ist eine Art von Histoire des Sevarambes oder Utopia, aber die Ausführung macht es neu" (Ag. B. I, 309 u. I, 299). Wir dürften daher hier den Entwurf zu einem Staatsromane unter Anschluß an die genannten vor uns haben, der uns zu den utopischen Elementen des goldenen Spiegels hinüberführt. Insonderheit glaube ich in diesem „Bienenstaate" das Urbild für die Episode von den Kindern der Natur zu sehen. Diese trägt eine Reihe von Zügen aus der „Basiliade" [1]) und der „Histoire des Sevarambes", [2]) an welchen Wieland eigens die „natürliche Religion" (Gespräche mit Wieland, mitgeteilt von Funk, Archiv für Litgesch. XIII, 490) und die „mit den Gesetzen der Natur harmonische Unschuld und Güte" (Ag. B. I, 309), also die beiden Angelpunkte des

[1]) Eine „Beurteilung der Basiliade" sollte auch in die Wochenschrift aufgenommen werden.

[2]) Unter dem Einflusse dieses Werkes von Vairasse hatte Wieland schon 1754 einen Hymnus auf die Sonne gedichtet (vgl. Seuffert, Wielands Hymne auf die Sonne, Euphorion V, 80 ff.).

Glückes der Naturkinder, bewundert. Im Gegensatze zu den früheren Schilderungen der Unschuldswelten, die nach Grubers Urteil noch „halb christlich, halb platonisch“ (50, 192), ganz entsprechend der Geistesrichtung des Dichters, schwärmerisch abgefaßt waren, hätte Wieland uns in dem geplanten Staatsromane nach seinem Bruche mit der alten Weltanschauung ein satirisch aufklärerisches Werk geschenkt. Im goldenen Spiegel wäre dann diese sarkastische Spitze zum Teil verloren gegangen, der Inhalt der Episode derselbe geblieben.

Wie weit die zum goldenen Spiegel führenden Fäden zurückliegen, zeigt uns am deutlichsten der große politische Essay, den Wieland ebenfalls noch in demselben Jahre (1759) zu schreiben gedenkt. Schon die Aufgabe selbst „sur le problème de la meilleure législation“ könnte als Motto für die Könige von Scheschian gelten. Aber auch im übrigen sind diese geradezu eine weitere Ausführung der dort ausgesprochenen Ideen. Wie Tifans religiöse Reformen die Grundlage für seinen ganzen Staat bilden, so betrachtet Wieland schon jetzt eine Gesetzgebung „fondée sur le Christianisme joint à la saine philosophie“ als die beste und den religiösen Fortschritt einstweilen als den der Menschheit notwendigsten. Auch die Leichtigkeit, mit welcher Wieland die einschlägigen Probleme lösen zu können glaubt,[1]) erinnert sehr an die im goldenen Spiegel von Tifan vertretenen Anschauungen. Dieser Essay kam ebensowenig zustande. Wenn aber Wieland in dem Briefe an Iselin,[2]) durch welchen wir Kunde von ihm erhalten, darauf hinweist, daß er erst einige Vorstudien für jenen „Versuch“ veröffentlichen wolle, so können wir in dem Diogenes und den Beiträgen als Vorstufen zum goldenen Spiegel die Verwirklichung dieser Absicht und in letzterem selbst die Ausführung des genannten Planes sehen.

[1]) Vgl. Brief Wielands an Iselin, Schnorrs Archiv XIII, 198 ff.

[2]) Der Brief ist anläßlich des Druckes von Iselins „Versuch über die Gesetzgebung“ abgefaßt worden. Wir dürften nicht fehl gehen, wenn wir alle politischen Entwürfe des Jahres 1759 hauptsächlich auf den Einfluß von Iselins Schriften zurückführen.

Vorher sind noch zwei Entwürfe zu nennen, 1763 eine Sammlung vermischter Abhandlungen aus der Philosophie, Geschichte und Literatur (Ag. B. II, 216), und 1767 „eine bösliche Kritik der Philosophen unter dem Titel: die Republik der Schatten oder die glückseligen Inseln“ (Ag. B. II, 276). In Anbetracht von Wielands politischem Wandel (s. Verfassung) dürfte unter dieser eine Satire auf die republikanische Staatsform zu verstehen sein, wie sie sich auch im Agathon und Diogenes (vgl. Böttiger Lit. I, 205; Horn 117) findet und später in „Athenion, genannt Aristion“ noch weiter ausgestaltet wurde. Im Agathon ist Tifans Wirksamkeit schon stark vorgebildet (vgl. 11, 63). Die Mitarbeiterschaft an den Mönchsbriefen[1]) stählt Wielands Feder für die religiöse Satire im goldenen Spiegel; der Diogenes bietet in seiner Anklage der sozialen Verhältnisse eine Parallele zu der Vorgeschichte Scheschians und verfolgt in seiner „Republik“ ebenso wie die Episode von den Kindern der Natur den Zweck, die Unmöglichkeit einer wahren Republik zu erweisen (vgl. Horn 117; Böttiger Lit. I, 205). Endlich sehen wir den Dichter in den „Beiträgen“ Rousseau gegenüber dieselbe Stellung einnehmen wie in seinem Romane; namentlich sind hier die Ausführungen gegen Rousseaus Forderung der Rückkehr zur Natur (31, 52 ff.) eine kurze Skizze der Grundgedanken des goldenen Spiegels.

Wenn sich so die Spuren unseres Romanes weit in dem Entwicklungsgange des Dichters zurückverfolgen lassen, so ist natürlich die übliche Annahme, daß Hallers „Usong“ das Vorbild für den goldenen Spiegel geliefert habe, von vornherein unwahrscheinlich. Gegen sie spricht auch, wie Seuffert (Viertelj. I, 355) ausführt, die Chronologie der Entstehung. Hallers Usong erschien am Ende des Jahres 1771.[2]) Wieland aber hatte schon im März des genannten Jahres das erste und zweite Buch druckfertig und berichtet dann an Gleim im Juli von seiner Arbeit am dritten und vierten Teile (Ag. B. III, 63). Zweifellos war ihm also der ganze Plan klar, noch bevor der

[1]) Asmus, R. G. M. De la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung, Karlsruhe 1895.

[2]) Vgl. Widmann a. a. O. 76.

Usong erschien. Diesen lernt er auch nicht bald kennen (vgl. Horn 150 f.) und spricht erst von seiner Lesung in einem Briefe vom 6. Januar 1772: „J'ai vu et parcouru Usong, mais je ne l'ai pas lu; raison pourquoi? c'est que je me suis endormi à la septième page" (Horn 153). Bei einer derartigen Kritik ist doch wohl eine Beeinflussung Wielands durch Haller kaum anzunehmen. Tatsächlich übertrifft der goldene Spiegel an ästhetischem Werte weit den Roman Hallers, und der Berührungspunkte sind, wie auch Widmann (a. a. O. 191) ausführt, nur sehr wenige. Schon die Beziehungen der beiden Dichter machen eine Anlehnung nicht wahrscheinlich. So sehr Wieland in seiner Jugend zu Haller hinneigte,[1]) so sehr fühlte sich der gealterte Haller später durch die geänderte Geistesrichtung Wielands zurückgestoßen (a. a. O. 479 f.). Natürlich wirkte das auch auf Wielands Stimmung, und so entsteht ein gespanntes Verhältnis (L. W. II, 8), wovon auch die Urteile des Dichters über Haller Zeugnis ablegen (Ag. B. I, 184 u. 266). Eine Anlehnung an diesen hätte darum viel eher zu einer Verspottung Hallers führen müssen, wie denn letzterer auch annahm, daß der goldene Spiegel eine Parodie seines Usongs sei (vgl. Widmann a. a. O. 190). Das alles führt uns zu der auch von Widmann vertretenen Annahme, daß die beiden Romane unabhängig von einander entstanden sind.

Nicht von Hallers Usong ist die Anregung ausgegangen, sondern Merciers „L'an deux mille quatre cent quarante" (1770 erschienen) hat Wieland den letzten Anstoß zur Ausführung seiner Ideen gegeben. Das Buch hatte einen derartigen Eindruck auf ihn gemacht, daß er trotz seines abfälligen Urteils über den Bélisaire von Marmontel seinen Staatsroman schreibt und damit den dort getadelten Fehler, er enthalte zu geläufige Alltagswahrheiten (Horn 64), nicht nur selbst begeht, sondern sogar zu etwas Verdienstvollem stempelt (Ausgabe 1772 Vorrede zum 3. Teil XXI). Auch das Lob, das Wieland dem Werke von Mercier spendet: „Ce livre est un bien singulier phénomène, ein wahres Zeichen vom jüngsten Tage

[1]) Vgl. L. Hirzel, Albrecht von Hallers Gedichte, Frauenfeld 1882, 354 ff.

der französischen Verfassung“ (J. B. I, 64), zeigt uns, daß das „Idealreich“ Tifans, eben solch einen Endpunkt der Entwicklung darstellend, im Wettbewerb mit Merciers Dichtung entstanden ist. Darauf weist Wieland selbst hin, wenn er während der Arbeit am goldenen Spiegel dem langweiligen Usong das „herrliche“ Werk Merciers gegenüberstellt und im Vergleich mit ihm von seinem Romane sagt, er sei nicht so aggressiv wie sein Vorbild (Horn 153). Gewiß ist das deutsche Werk gemäßigter als das französische, aber sein Zweck ist derselbe, es ist nach Jacobis Worten, ebenso wie Merciers Jahr 2440, „consacré à l'humanité“ (J. B. I, 64).

Im Jahre 1794 dichtete Wieland für seine Ausgabe letzter Hand noch ein Schlußkapitel zu der früheren Fassung. Sein Optimismus ging nicht so weit, an die Beständigkeit der Einrichtungen Tifans zu glauben. So hatte er schon 1775 den von ihm bewunderten Kolonien von Nordamerika ihren Verfall von Stufe zu Stufe vorausgesagt (49, 142 f.), weil die Menschen eben den Leidenschaften unterworfen seien (41, 46) und nicht nur „metaphysische Silhouetten“ wie Tifans Bürger. In dieser Erkenntnis glaubte Wieland dem Romane nur eine abschließende Form zu geben, wenn er den Untergang des Reiches Scheschian unter Tifans Nachfolgern hinzudichtete. Natürlich benutzt er für diese Fortsetzung die Ereignisse der französischen Revolution, und insofern hier die eben gesammelten Erfahrungen zum Ausdruck kommen, gestaltet sich dieser Schluß zu einer Kritik der ersten Fassung vom Jahre 1772. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Ausgaben nur wenig von einander. Hervorzuheben ist, daß Wieland die Vorrede zum dritten Teil in der letzten Fassung getilgt — u. a. enthält diese eine Verteidigung für die Einkleidung der politischen Lehren in Romanform, wie Justi diese mit ganz ähnlichen Gründen in seiner Vorrede zum Psammetich in Schutz genommen hatte und die beiden ersten Abschnitte der Ausgabe von 1772 zu dem ersten Teile (1. Abschnitt bis I, 144, 2. Abschnitt bis I, 272), den dritten und vierten (3. Abschnitt bis II, 139, 4. Abschnitt bis II, 278) mit dem hinzugedichteten Schlusse zu einem zweiten Teile zusammengefaßt hat.

VI.

Form.

Der goldene Spiegel ist eine Rahmenerzählung nach dem Muster der Märchen von „Tausend und einer Nacht". In einer Reihe von Erzählungsabenden tragen die Scheherezade Nurmahal und der Philosoph Danischmend dem Schach Gebal die Geschichte von Scheschian vor.

Mayer[1]) hat gezeigt, wie stark die ganze Einkleidung unter dem Einflusse des jüngeren Crébillon steht. So knüpft gleich die Einleitung des Romans, die Genealogie der unfähigen Sultane und ihre sarkastische Charakteristik, an Crébillons Märchen „Le Sopha" und „Ah quel conte" an. Schach Gebal spielt mit seinen lächerlichen Zwischenbemerkungen eine ganz ähnliche Rolle wie sein Vorbild Baham bei dem französischen Satiriker, und ebenso ist auch die ganze Szenerie, in der sich die Erzählung abspinnt, bei Crébillon vorgebildet. Diese Anlehnung an den frivolen französischen Romanschriftsteller erklärt uns auch ohne weiteres die freieren sinnlichen Szenen, die sich im goldenen Spiegel vorfinden. Indes bleibt Wieland doch in der Ausmalung dieser Situationen weit hinter seinem Muster zurück. Diesen Gegensatz zu Crébillon deutet er selbst an (I, 37): „Schach Gebal ... hatte wirklich zu viel gesunden Geschmack, um an Unrat, so fein er auch zubereitet war, Gefallen zu finden."[2]) Schon in Koxkox und Kikequetzel hatte Wieland abfällig von den Szenen Crébillons (12, 254) geurteilt. Der Sinnenkitzel, den der Franzose erstrebt, liegt dem deutschen Dichter fern; er will nur seine Lehren dem verwöhnten Publikum in einer angenehmen Form beibringen. Wie Montesquieu in den „Lettres persanes" die pikante Schilderung des Haremslebens aus dieser Rücksicht einflicht, nutzt auch Wieland die Rahmenerzählung für ähnliche Episoden aus. Das lag dem Dichter des Agathon und der komischen Erzählungen freilich nahe;

[1]) Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland, Viertelj. f. Litgesch. V, (1892) 513 ff.

[2]) Vgl. Loebell a. a. O. 217.

aber er befleißigt sich doch einer so feinen Zurückhaltung, daß auch ein Mann wie Lavater immer noch die Moralität des Ganzen bewundern konnte.

Wie Crébillon in seiner „Ecumoire“ und Haller in der Vorrede zum Usong, gebraucht auch Wieland die Fiktion, daß seine Geschichte aus einer scheschianischen Handschrift in die europäischen Sprachen übersetzt worden und so zu den Augen des Dichters gekommen sei. Mit dieser Verlegung der Ereignisse „in die große Scheschianei“ (N. T. M. 94 I, 137) wird eine räumliche und zeitliche Ferne geschaffen, die eine Satire weniger gefahrvoll macht. So hatte Thomas Morus das entlegene Utopia für seine Schilderung gewählt und seine Ideen durch den weitgereisten Hythlodäus vortragen lassen, und auch jene halb heroisch-galanten, halb historischen Romane verlegten ihre Handlung in ferne Länder, um das politische Versteckspiel besser durchführen zu können. Wieland hatte jenes namentlich an Bodmers Patriarchaden studiert[1]), und weil in den kirchenpolitischen Schriften Vorsicht geboten war, so haben wir im Abulfaouaris ebenso wie im goldenen Spiegel die exotische Einkleidung. Da man im 18. Jahrhundert allgemein gerade die chinesische Verfassung sehr hoch anschlug, so daß sie Justi als die vernünftigste überhaupt bezeichnen konnte,[2]) lag es nahe, Tifans Reich, ebenso wie es Haller im Usong getan, nach Asien zu verlegen.

Des satirischen Zweckes wegen nimmt Wieland mitunter auch seine Zuflucht zu Randbemerkungen. In irgend einer zweideutigen Form machen sie den Leser über die im Texte vorgetragene Wahrheit schwankend und verschleiern des Autors wirkliche Meinung. Jacobi kennzeichnet diese Eigenheit Wielands mit folgenden Worten: „Man fällt in eine Schlinge, man glaubt sich herausgewickelt zu haben, und schon liegt man wieder in einer neuen“ (J. B. I, 93).[3]) Allerdings erhebt er den Einwand, daß dadurch der Leser leicht verwirrt werden

[1]) Vgl. Seuffert, Viertelj. I, 413 Anmerk.

[2]) Roscher, Geschichte der National-Ökonomie, München 1874 = Geschichte der Wissenschaften in Deutschland 14, 448.

[3]) Der Brief ist vom 30. Oktober 1772 datiert; die betreffende Stelle könnte sich also gerade auf die Lesung des goldenen Spiegels beziehen.

könne, und Wieland muß sich eigens dagegen verwahren (a. a. O. I, 96). So weiß Wieland geschickt und scherzend zugleich die Torheit ad absurdum zu führen: auf diesem Spiel mit der Ironie, das er hauptsächlich den Alten abgelauscht hat, beruht überhaupt der Vorzug seiner Schriften.[1]) Ein weiterer Teil der Anmerkungen ist nur für den großen Haufen bestimmt, der an solchen „Anekdötchen" Gefallen finde und belehrt sein wolle, wie Wieland selbst hervorhebt (Wagner II, 103). Man könnte sie geradezu als Fortsetzung des Mißbrauches bezeichnen, den die Schlesier von ihrem Wissen im Romane machten.

Auch etwas dem sogenannten „Skythenmotive" Ähnliches verwendet Wieland. Hatten Lucian, Montesquieu (Lettres persanes) und Voltaire[2]) (der Hurone im Ingénu) ein urwüchsiges Naturkind unter die verderbte Kulturwelt versetzt, so erzielt Wieland die damit beabsichtigte Kontrastwirkung, indem er in umgekehrter Weise den Überbildeten in Gegenden kommen läßt, die für seine Kultur kein Verständnis haben. So gestaltet sich das Auftreten des Priesters Abulfaouaris bei dem unverdorbenen Volke und des Emirs bei den Kindern der Natur zu einer Kritik der gegebenen Verhältnisse, wie sie auch das Skythenmotiv herbeiführen will.

Häufig tritt der Autor „als Herausgeber" in nähere Beziehung zu dem Leser, oder aber er entzieht sich ihm plötzlich durch eine „Lücke"; beide Mittel hatte Wieland schon im Agathon und in den Mönchsbriefen angewandt; das letztere findet sich auch sonst in seinen Werken.[3])

In stilistischer Beziehung zeigen sich im goldenen Spiegel die Schwächen und Vorzüge der Prosa Wielands überhaupt. Der schon von Klopstock gerügte Wortschwall,[4]) mit dem er seine Gedanken in riesigen Perioden vorbringt, läßt den bekannten Tadel der Xenien gerecht erscheinen. Adelung hat in seiner Abhandlung „Über den deutschen Stil" in dem

[1]) Vgl. Thalmayr, Über Wielands Klassizität, Sprache und Stil, 21. Jahresbericht der deutschen Staatsrealschule in Pilsen 1894, 8.

[2]) Vgl. Rentsch a. a. O. 11.

[3]) Vgl. Asmus a. a. O. 82 u. 89.

[4]) Vgl. Aus Klopstocks letzten Jahren. Aufzeichnungen eines Italieners. Deutsche Rundschau 94, II, 111.

Kapitel von den Perioden als abschreckendes Beispiel der „Nürnberger Schachteln“ gerade eine Stelle aus den Königen von Scheschian gewählt.[1]) Gegen diesen Tadel wendet sich Wieland mit dem Hinweise auf sein Bestreben nach Deutlichkeit und Bestimmtheit. Was Isokrates und Cicero tun durften, sollte ihm auch erlaubt sein (vgl. Morgenblatt 1813, 526). Die oftmaligen Wiederholungen ein und desselben Gedankens, die Eigenheit, alles von allen möglichen Gesichtspunkten anzufassen, schädigen allerdings den Gesamteindruck, aber wir werden diese Mängel zum Teil doch dem spröden politischen Inhalte zur Last legen müssen, welcher nach Wielands eigenen Worten Wahrheiten enthält, die nicht oft genug wiederholt werden können. Andrerseits sind doch auch im goldenen Spiegel schon alle die Vorzüge von Wielands Stil zu erkennen, durch die er im Gegensatze zu Klopstocks schwerer Prosa eine neue Umgangssprache geschaffen hat. „Leicht und gefällig schmiegt er sich dem Gange der Unterhaltung an, birgt bei aller Breite und Geschwätzigkeit dennoch einen Reiz und eine Wärme in sich und setzt Muskeln und Gelenke der Sprache in Bewegung, die bei den Zeitgenossen tot zu sein schienen“ (Thalmayr a. a. O. 12). Am glänzendsten zeigt sich freilich dieses Verdienst Wielands in seinen letzten Romanen, aber im wesentlichen hat er seine Schwächen, die in der ersten Fassung des Agathon noch hervortreten, schon im Diogenes überwunden,[2]) und so kann Ebert gerade die „Kraft des Ausdrucks“ im goldenen Spiegel bewundern.

Wieland selbst hält sehr viel auf ihn: „Der goldene Spiegel war bereits in der ersten Ausgabe eines meiner vollendetsten Werke in Rücksicht auf Form und Stil“ (53, 64 f.); besonders empfiehlt er die „dramatischen Stellen“ in ihm wegen der Einfachheit des Ausdrucks dem österreichischen Dramatiker Staatsrat v. Gebler als nachahmenswertes Muster (vgl. L. W. II, 51).

---

[1]) Böttiger, C. M. Wieland. Nach s. Frd. u. sein. eigen. Äußerungen. Raumers hist. Taschenbuch, X, 385.

[2]) Vgl. Wilhelm, die zwei ersten Ausgaben von Wielands Agathon. Festschr. d. deutsch. akad. Phil.-Vereins zu Graz; ausgegeb. z. 20. Stiftungsfeier im Som.-Sem. 1896. Graz 1896; 98.

B. Wielands politische Ansichten.

I.

Allgemeines.

Für Wielands Stellungnahme in politischen Dingen ist nichts bezeichnender als sein Urteil über die Führer der Reformation: die Männer der Tat, Luther und Ulrich von Hutten, finden zwar seine Anerkennung, sein ausgesprochener Liebling aber ist der sanfte zurückhaltende Erasmus. So hat Wieland in seiner Nachschrift zu Herders Hutten-Biographie (M. 76, III, 3 ff.) Erasmus gegen Herders Angriffe in Schutz genommen, und in der Erkenntnis, daß er selbst diesem Charakter recht nahe steht (Wagner II, 78), gibt er noch im 4. Hefte des Merkurs 1776 die Lebensbeschreibung seines geistigen Zwillingsbruders. Die Ähnlichkeit der Charaktere erstreckt sich bis auf Äußerlichkeiten. Die zarte Konstitution des Erasmus (vgl. 47, 192) findet ihre Parallele in der Stelle, an welcher sich Wieland im Vergleich mit Klopstock als „eine forcierte Treibhauspflanze" bezeichnet (Böttiger, Lit. I 218). Witterungsveränderungen wirken auf beide in derselben Weise. Wie Wieland, so empfängt auch Erasmus früh Unterricht und liest auf der Schule heimlich Horaz und Terenz. Gerade diese Lieblingsautoren, zu denen sich noch Lucian gesellt, werden für immer für die Richtung der Schüler maßgebend: „Was Wunder, daß bei einem Subjekt von so zarten Sinnen die Formen, so sie ihm eindrückten, unauslöschlich blieben? daß die Horazische aurea mediocritas . . . und die Lucianische Feindschaft gegen alle falsche Prätension . . . charakteristische Grundzüge seines Geistes, seiner Sitten, seiner Sinnes- und Lebensart und somit auch seiner Schriften wurden?" (47, 193 ff.)

Wieland hat in dieser Charakterisierung des Erasmus

eine Selbstbiographie und zugleich eine Verteidigung seiner eigenen Weltanschauung geschrieben.

Die „Diagonal-Linie“ der goldenen Mitte (vgl. M. 78, IV, 284) kann er gar nicht oft genug empfehlen (vgl. 32, 109; 40, 346). Dieser Zug gehört so sehr zum Wesen des Dichters, daß Schiller sowohl (Briefwechsel mit Körner IV, 28) als auch Goethe ihn eigens hervorheben (Hempel 11, 330). Wielands Natur bäumt sich von vornherein gegen alles Gewaltsame, und so konnte auch die Sturm- und Drangperiode fast spurlos an ihm vorübergehen. Denn wie zahm sind selbst ein Diogenes oder Danischmend! Nicht das Umstoßen der Genieperiode, sondern das langsame Korrigieren der Aufklärung bleibt sein Ideal. Allem Theoretisieren, das den Boden der Wirklichkeit verläßt, ist er abhold; politische und metaphysische Spekulationen machen hier keinen Unterschied. Das müssen wir festhalten, wenn sich Wielands Anschauungen neben der englischen und französischen Aufklärung eines Sidney und Rousseau gar so klein ausnehmen. Die Doktrinen dieser Männer sind ihm Auswüchse, zu denen er, bescheiden auf dem Boden der Wirklichkeit bleibend, in einen bewußten Gegensatz tritt. Das „ne quid nimis“ (vgl. M. 88, IV, 90) wird ihm ebenso, wie Erasmus, zum Motto auch in politischer Hinsicht: „Ich würde, wenn ich z. B. Luthers Zeitgenosse gewesen wäre (wie ich schon mehrmalen ungescheut erklärt habe) die Partei des Erasmus genommen haben“ (N. T. M. 93, I, 86). Mit einer echt konservativen Gesinnung (N. T. M. 1800, I, 254) hat er Verständnis für das historisch Gewordene und warnt in politischer Beziehung vor jeder sprunghaften Entwicklung; aber „toutes les choses d'ici bas ont deux faces“ (L. W. I, 110). Wenn Wieland auch über zynische Freiheit den Herrschern gegenüber ungehalten sein konnte (vgl. 40, 75; 48, 48 und J. B. I, 216 ff.), so ist er doch gewiß kein Fürstendiener (vgl. Horn 240); eine gewisse Freimütigkeit, die schon im Cyrus (4, 101 f.) und im goldenen Spiegel zum Ausdruck kommt (II, 97), wahrt er sich immer. Solche niedrige Speichelleckerei, wie sie Seneca dem Kaiser Claudius gegenüber gezeigt, entwürdigt nach seiner Meinung den Menschen (M. 80, IV, 36 Anm.); sie sei höchstens noch in Frankreich möglich, einem deutschen Manne aber zu erbärmlich (M. 81, IV, 82 f.).

Ebensowenig geht er trotz seiner Scheu vor den Heiligtümern der Geschichte so weit, das Gewordene kritiklos hinzunehmen; vielmehr weiß er sehr wohl liberalen Forderungen Rechnung zu tragen. Den Despotismus haßt er in jeder Form (41, 49; N. T. M. 91, I, 439) und sagt von sich selbst, er sei „weder ein Sklave noch ein Behaupter des göttlichen Rechts der Obrigkeit“ (M. 89, IV, 54; vgl. Ag. B. IV, 144). Zum Teil finden sich bei ihm sogar sehr weitgehende Äußerungen, namentlich zur Zeit der französischen Revolution. So wünscht er der Jakobiner-Regierung Erfolg gegen die Umtriebe der Emigranten und die Intervention der Mächte; ja er scheut sich sogar nicht, mit dem ihm befreundeten liberalen Prinzen August von Gotha[1]) den König zugunsten der Volksfreiheit zu opfern: „Und wenn Frankreich zuletzt doch eins von beiden, Monarchie oder Republik sein müßte, so ist es wahrlich besser, daß einer umkomme, als daß das ganze Reich verderbe“ (Keil a. a. O. 151; vgl. 40, 355).

Indes kann sich Wieland vermöge des oben hervorgehobenen Grundzuges seines Charakters niemals einer Partei ganz anschließen. Nur wenn wir das berücksichtigen, werden wir seine Stellungnahme einzelnen politischen Fragen gegenüber verstehen: „Meine natürliche Geneigtheit, alles (Personen und Sachen) von allen Seiten und aus allen möglichen Gesichtspunkten anzusehn, und ein herzlicher Widerwillen gegen das mir allzu einseitige Urteilen und Parteinehmen ist ein wesentliches Stück meiner Individualität. Es ist mir geradezu unmöglich, eine Partei gleichsam zu heiraten“ (N. T. M. 1800, I, 256). Wieland ist der ausgesprochenste Eklektiker. Nirgends finden wir bei ihm originelle Ideen, sondern immer werden wir ihn sorgfältig seine gerühmte Mittelstraße zwischen zwei Extremen wandeln sehen. Damit soll ihm kein Tadel ausgesprochen werden. In einer Zeit, in welcher die Gegensätze so heftig aufeinander prallten, wie während der Revolution, war solch ein Charakter um so schätzenswerter, und tatsächlich war Wieland einer von den wenigen deutschen Schriftstellern,

[1]) Vgl. L. Geiger, Ein deutscher Prinz und die französische Revolution. Nationalzeitung 1894, I.

welche sich, von der anfänglichen Überstürzung abgesehen, immer ein gewisses Gleichmaß im Urteil über die Ereignisse in Frankreich wahrten. Unbekümmert um fremde Schmähung hält er es mit den verachteten „Moderierten" (41, 281), die zwischen Fürst und Volk zu vermitteln suchen und es dabei mit beiden verderben. Es ist dieselbe Haltung, die Wieland auch schon im goldenen Spiegel gezeigt hatte (vgl. Vorrede zum III. Teil, Ausgabe 1772, XX) und der er immer treu blieb. Schwächliche Sklaverei ist ihm ebenso verhaßt als „zügelloser Libertinismus" (41, 311), und so hatte Goethe nicht unrecht, wenn er die Gespräche unter vier Augen (in seinem Sinne tadelnd) als „Mestizen eines aristodemokratischen Ehebandes" bezeichnete.[1])

Stets suchte Wieland zwischen konservativen und liberalen Gegensätzen zu vermitteln. Es gelingt ihm das freilich nicht immer ohne gewisse Schwankungen. Er sagt selbst darüber, man müsse nur zu oft im Leben Urteile und Meinungen ändern, „aber die wesentlichen Züge, die den Redlichen auszeichnen, . . . diese Züge sind unauslöschlich" (M. 80, IV, 36 Anm.); und daß unser Dichter immer die nach festem Ziele ehrlich strebende Persönlichkeit gewesen ist, bezeugt ihm Goethe in der Grabrede auf den toten Freund: „Er spielte zwar mit seinen Meinungen, aber niemals mit seiner Gesinnung."

II.

Ursprung, Wesen und Zweck des Staates.

Rousseau faßt den Menschen im Urzustande als das Einzelwesen auf (vgl. 31, 25), das sich vermöge seiner Fortbildungsfähigkeit bei seinem willkürlichen Eintritte in den Staat einen unnatürlichen Rückschritt zuschulden kommen läßt.

Dem gegenüber hält Wieland dreierlei fest. Einmal spricht er dem Menschen von vornherein die Geselligkeit zu; sodann wird jene nach Rousseau für den Menschen verhängnisvolle Potenz bei Wieland zum segensvollen Naturtriebe, und darum endlich der Staat ein Fortschritt aus einem primitiven

[1]) Goethe-Schiller, Briefw. Stuttg. 1828, IV, 181 f.

Urzustande. Wie auch Iselin[1]) in seiner Geschichte der Menschheit, hält Wieland an der Anschauung des Aristoteles fest, daß der Mensch ein ζῶον πολιτικόν sei. Dieser gesellschaftliche, staatsbildende Trieb liegt in seiner Natur und drängt mit Notwendigkeit zu seiner Entfaltung (40, 295). Er ist von dem Wesen des Menschen so wenig zu trennen, daß dieser ohne ihn geradezu eine „Mittelgattung zwischen Menschen und Affen" (vgl. 31, 48; 40, 295) wäre. Im Urzustande herrscht nicht die von Rousseau ausgemalte paradiesische Unschuld, sondern unbegrenzte Leidenschaften, Barbarei und Wildheit (40, 282). Erst jener Gesellschaftstrieb, ein wohltätiges Geschenk der Natur, entriß den Menschen diesem unwürdigen Zustande und führte ihn im Staate seiner wahren Bestimmung zu, möglichst glücklich zu werden (N. T. M. 92, III, 402; vgl. 40, 291).

Der erste Schritt zur Bildung der bürgerlichen Gesellschaft war die Familiengründung. Daraus erklärt sich auch die Bedeutung, die dieser Urform des sozialen Verbandes im Staatsleben beizumessen ist. Gesunde Familienverhältnisse haben nach Wielands Meinung unbedingt auch ein gutes Gemeinwesen zur Folge (18, 33). Die Anschauung Platos, als ob die Familie mit ihren Sonderinteressen ungünstig auf die Gesamtheit zurückwirke, teilt er so wenig, daß er vielmehr umgekehrt behauptet, die Familie bilde überhaupt die Voraussetzung für den Begriff Allgemeinheit, insofern durch sie erst „das allgemeine Beste für einen jeden einzelnen interessant wird" (vgl. 13, 185). Darum werden diese „Elemente" der bürgerlichen Gesellschaft schon im goldenen Spiegel der Pflege seitens einer vernünftigen Gesetzgebung empfohlen (II, 106).

Ein weiteres Naturgesetz, das den Stärkeren zum Schützer des Schwächeren macht, bildete Stammeshäuptlinge, dem sich die einzelnen Familien bei gemeinsamen Unternehmungen willig fügten (40, 266 u. 275). „Unter mehreren Stämmen überwältigte der mächtigste nach und nach die schwächern, und das Haupt desselben wurde König" (40, 297). So ist denn die Staatsbildung

[1]) Wenn auch Wieland über Iselins Geschichte der Menschheit sehr abfällig urteilt und sie als eine schwache Nachahmung des Esprit des lois von Montesquieu bezeichnet (vgl. Ag. B. II 237), so steht er doch in der Polemik gegen Rousseau unter ihrem Einflusse.

nach notwendig wirkenden natürlichen Gesetzen vor sich gegangen, ohne daß die Menschen in irgend einer Form willkürlich (Rousseaus contrat social) beteiligt gewesen wären, und hat sich dann unter dem Einflusse klimatischer Verhältnisse weiter entwickelt. Wieland hält es also in der Frage über den Ursprung des Staates nicht mit dem Utopisten Rousseau, sondern, wie Iselin,[1]) mit dem auf geschichtlicher Grundlage fußenden Montesquieu.

Aus dieser Auffassung, die im Staate nicht einen willkürlichen menschlichen Mechanismus, sondern einen natürlichen Organismus sieht, eine Wirkung des Naturgesetzes, das der Weltbildner mit dem Schöpfungsakte promulgierte, daß „die Menschen regiert werden müssen" (40, 58 f.), ergeben sich zwei wichtige Folgerungen. Ebenso wie die Natur selbst keine Sprünge macht, sondern jedes Wachstum in ihr in einer ruhigen Entwicklung vor sich geht (40, 460), gehört auch eine gewisse Stetigkeit zum Wesen des Staates. Nicht ein Hin- und Herschwanken von einer Ordnung zur andern, sondern die Stabilität ist sein oberster Grundsatz. Darum will Numa im 11. Göttergespräch, den konservativen Standpunkt Wielands charakterisierend, kein Gesetz abschaffen, bevor er die Gewißheit erlangt, daß er es „auch nicht einen einzigen Tag länger nötig haben könnte" (40, 325). Ebenso folgt aus der Auffassung des Staates als eines Organismus die feste Gliederung und strenge Unterordnung der einzelnen Teile zur Herbeiführung des gemeinsamen Endzweckes, in das politische Leben übertragen, eine strenge Klassenordnung mit einem gemeinsamen festen Kerne, dem Souveränitätsträger. Gleichwie in einer Pflanzung (II, 230) der stärkste Baum und das kleinste Blättchen die ihm zugewiesene Aufgabe erfüllen oder bei einem einzelnen Baume, der zugleich Blätter, Blüten und Früchte trägt (12, 270), alles zur Harmonie des Ganzen zusammenstimmt, so soll auch im Staate eine strenge Gliederung mit Arbeitsteilung das Allgemeinwohl fördern. Darum spricht sich Wieland so entschieden im goldenen Spiegel für eine Sonderung der Stände und immer für eine starke Zentralgewalt aus. An dem Gemeingeiste der alten Germanen, ihrem „für einen Mann stehen" (47, 54), hat er seine

[1]) a. a. O. II, 33 ff.

Freude und verwirft andrerseits alle dezentralisierenden Bestrebungen. So beurteilt er die deutsche Reichsritterschaft im Mittelalter, die danach strebte, sich der höchsten Staatsgewalt zu entziehen (24, 214), abfällig und erklärt sich gegen jede korporative Selbständigkeit im Staate (Zünfte, Geheimgesellschaften) ganz in Josephinischem Sinne. Solch ein „Staat im Staate" ist ihm ein Unding und ein Widerspruch gegen das Wesen des Staates, das die Einheit ausmacht.

Wieland legt mit Goethe auf diesen Begriff einen sehr starken Nachdruck, und gewiß wird sein fürstlicher Schüler, wie Treitschke hervorhebt, hier viel seinem Lehrer zu verdanken haben.

Der oberste Staatszweck ist freilich das Glück des Einzelnen. Es ist das ein folgerichtiger Gedanke der philosophisch-ethischen Anschauungen Wielands. Vollständig im Banne der teleologischen Naturphilosophie der Aufklärung, sieht er in der Natur nur einen Faktor des menschlichen Glückes. Um dieses zu fördern, hat sie auch den Gesellschaftstrieb in den Einzelnen gelegt; der Staat ist also nur eine äußere Form jenes von der Natur beabsichtigten Eudämonismus. Allerdings soll er deshalb noch nicht egoistische Instinkte befriedigen. Wußte Wieland auf dem moralischen Gebiete das selbstische Prinzip mit dem wohlwollenden in einem gesunden Epikureismus zur Harmonie zu verbinden, so fordert er diese noch mehr in politischer Beziehung. Das Wohl des Einzelnen ist eben derartig mit dem der Allgemeinheit verknüpft (41, 257), daß diese immer der höher stehende Begriff ist (40, 323). Darum findet negativ das Recht des Einzelnen da seine Grenze, wo es mit dem höheren des Staates zusammenstößt, und positiv hat jedes Glied der Gesellschaft die Pflicht, seine Kräfte für die Allgemeinheit einzusetzen. Daher wird gegen die praktische Verwertung jener verwerflich scheinenden individuellen eudämonistischen Theorie nichts einzuwenden sein, und Biedermann beurteilt Wieland sicher falsch,[1]) wenn er sagt, daß jener den Menschen

[1]) Wie im ganzen das Urteil Biedermanns über Wieland in politischer Beziehung, so ist insonderheit das über Wielands Stellung zur französischen Revolution (Biedermann a. a. O. II: 2. 223 Anmerk.), auf ein paar aus dem Zusammenhange herausgerissenen Stellen beruhend, als unrichtig zu bezeichnen.

nur als Einzelwesen fasse, „nicht aber als tätiges Mitglied einer größeren Gemeinschaft“ (Biedermann a. a. O. II, 2, 225).

Welche Aufgaben hat der Staat zufolge dieser Beglückungstheorie? Das Ideal kann Wieland hier nicht besser bezeichnen, als er es in einem Briefe vom Jahre 1795 getan hat: „daß Friede im Lande sei und jedermann unter seinem Feigen- oder Holzbirnbaume und unter dem hohen Schutze einer hochweisen Obrigkeit ein stilles geruhiges Leben in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit führen könne“ (Ag. B. IV, 59). Darum versenkt sich der Dichter am liebsten in das friedliche Zeitalter Lucians (vgl. Böttiger Lit. I, 143). Die paix éternelle des Abbé von St. Pierre bleibt das Ziel seiner Sehnsucht, wenn er sie auch nicht für „praktikabel“ hält (M. 78, IV, 285).

Wenden wir uns nun zu den praktischen Anforderungen, die Wieland an den Staat stellt. Da die Menschen ihrer Sicherheit wegen in den Staatsverband eingetreten sind (II, 127), so sind „innere Freiheit und äußere Unabhängigkeit“ (41, 250; vgl. I, 153) in erster Reihe Gegenstand des Staatszweckes. Zu dem ersten Begriffe gehört sowohl die persönliche Freiheit (N. T. M. 92, III, 403) als auch Sicherheit des Eigentums[1] (20, 111; N. T. M. 92, III, 404; 24, 214), die beide unantastbar sein müssen (41, 71; M. 73, III, 182). In gleicher Weise hat der Staat für Denk- und Gewissensfreiheit und das Recht der freien Meinungsäußerung Sorge zu tragen (S. 64ff.). Neben diese rechtlichen Aufgaben stellt Wieland unter den kulturellen Zielen des Staates die Forderung der Volksbildung (S. 69ff.) obenan; weiter gehören hierher die Pflege von Kunst und Wissenschaft (I, 154), sowie die Sorge für ein gutes Beamtentum, für Volksgesundheit und nationalen Wohlstand (vgl. 13, 129), alles Gebiete, deren Förderung Tifan sich angelegen sein läßt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß Wieland zur Erfüllung des Staatszweckes ein großes Staatswesen für geeigneter hält als ein kleines. Schon im goldenen Spiegel hatte er die „Leidenschaft“ für den Großstaat als wesentlich förderndes und Werte

[1]) Auch das geistige Eigentum will Wieland gesichert wissen; darum verlangt er vom Staate den Schutz der Autoren gegen den Nachdruck (vgl. M. 85, II, 154ff.; Juniheft 1780, ein ironischer Aufsatz: M. 85, III, 85ff.).

schaffendes Mittel hingestellt. Im Kleinstaate, der ohne äußere Ziele auf behagliche innere Ruhe angewiesen ist, fehlt jener bewegende Faktor mehr oder weniger. Es ist hier kein Raum für wirklich große Persönlichkeiten, die das Ganze fördern, da das gute Beispiel und die anspornende Hoffnung auf Belohnung zugleich fehlt (40, 9). Darum wird solch ein Staatswesen immer arm und unbedeutend bleiben (41, 224). Der Mangel an Betätigung führt zu kleinlicher Denkungsart: „Vorurteile, Beschränktheit, Falschheit", kurz alle die Untugenden, die ja der Dichter aus eigener Erfahrung in Biberach genau kannte und darum an seinen Abderiten verspotten konnte, sind im Kleinstaate typisch. Die Folge davon ist ein unglaublicher Despotismus und egoistische Interessenpolitik, die das Streben nach gemeinsamem Endzwecke bedeutend erschwert (40, 11); und doch ist dieses Zusammenhalten gerade hier viel nötiger als in einem großen Staatswesen, in dem sich alles viel mehr von selbst regelt.

Wieland ist also von seiner jugendlichen Schwärmerei abgekommen und gibt, im Gegensatze zu Rousseau, dem Großstaate entschieden den Vorzug vor dem Kleinstaate.

III.

Wieland und die Verfassungsfrage.

Tifan hätte fast den Fehler begangen, „dem Adel und dem Volke von Scheschian die gesetzgebende Macht auf ewig abzutreten" (II, 166), wird aber von dem weisen Dschengis davon abgehalten, solch ein Mittelding von Monarchie und Demokratie zu schaffen, und gibt selbst dem Volke eine Verfassung, in welcher dieses nur durch seine unverlierbaren Grundrechte vertreten ist.

Dieser im goldenen Spiegel ausgesprochene Standpunkt Wielands zur Verfassungsfrage entspricht vollständig seiner Stellung zum Contrat social. Auf der Mittelstraße zwischen Hobbes und Locke kann er vor der Revolution nicht mit Montesquieu zur Gewaltentrennung schreiten, sondern muß auf der Vorstufe einer in gewissem Sinne durch Grundrechte ein-

geschränkten Monarchie stehen bleiben. Dabei ergibt sich ein Gegenseitigkeitsverhältnis, in welchem der Souverän ohne eine konstitutionelle Volksvertretung gleichwohl nicht nach Willkür regiert, sondern die Rechte „des Volkes, der Stände und des Oberhauptes" auf das genaueste klargelegt sind (M. 73, III, 179). Demnach liegt nicht in dem Absolutismus mit dem „l'état c'est moi" Ludwigs XIV. das Verfassungsideal Wielands, sondern in dem despotisme éclairé mit dem obersten Grundsatze des Antimachiavell Friedrichs „le prince le premier domestique," jener Verfassungsform, von der man vor der französischen Revolution allgemein das Heil erwartete. Wenn Staatsmänner ihr anhingen, ein Pombal in Portugal, Aranda, Figueroa und Campomanes in Spanien, Struensee in Dänemark, Gustav III. in Schweden[1]) und vor allem Friedrich der Große und Joseph II. in Deutschland ihre Volksbeglückungspläne zu verwirklichen trachteten, so ist es ganz natürlich, daß auch die Theorie, die zwischen Absolutismus und Volksrechten zu vermitteln suchte, eine Lösung der Verfassungsfrage nach dieser Richtung anstrebte, und so schreitet auch zunächst Wieland, seiner politischen Gesinnung entsprechend, nicht zum Rechtsstaate Rousseaus mit repräsentativen Formen vor, sondern bleibt bei dem Wohlfahrts- und Polizeistaate des 18. Jahrhunderts stehen.

Dieser fußt auf dem der „Volkssouveränität" entgegengesetzten Begriffe von der Unmündigkeit der Masse; da die Plebs selbst unfähig ist, ihre Interessen zu vertreten, muß alles von oben herab geregelt werden. „Welche Ungereimtheit, es auf die Weisheit oder das gute Glück des Unmündigen ankommen zu lassen, was für Gesetzen, unter welchen Bedingungen und wie lang' er gehorchen wollte!" (II, 167.)

Die Anschauung Lucians, daß das gemeine Volk, der Kehricht (ὁ σύρφαξ), immer borniert bleiben werde, die sich dann bei Fénelon, Haller,[2]) Voltaire[3]) und Iselin[4]) wiederfindet, hat auch Wieland zu der seinigen gemacht (vgl. 18, 79, 361 f.;

---

[1]) Vgl. Widmann a. a. O. 116.

[2]) Ebenda 126.

[3]) Vgl. Rentsch a. a. O. 8.

[4]) Gesch. der Menschh. II. 383.

40, 58, 70), und darum hat er, ebenso wie Thomas Morus,[1] vor der staatlichen Einsicht der Menge nicht die geringste Achtung. Der Bürgerstand, der dann in der weiteren Entwicklung zur Zeit der Revolution eine so bedeutende Rolle spielen sollte, wird von ihm völlig unterschätzt.

Hand in Hand mit dieser Anschauung geht auch die Mißachtung vor repräsentativen Körperschaften. So sagt er in dem Aufsatze über das göttliche Recht der Obrigkeit (M. 77, IV, 140; später gestrichen) unter einem nicht mißzuverstehenden Hiebe auf den deutschen Reichstag zu Regensburg, daß „die gescheidtesten Leute ... anstatt über die wichtigsten Gegenstände der Menschheit zu deliberieren, sich just in corpore so albern betragen, sich nicht verstehen, Zeit mit Nebendingen verlieren, über die klärsten Dinge so viel schwatzen, als ob sie ausgemachte Abderiten wären". Auch hat ihn die Mißwirtschaft der Ständevertretung mit ihrer Interessenpolitik zu der Anschauung gebracht, daß die Volksvertretung überhaupt illusorisch ist, da die einzelnen Abgeordneten unter dem Deckmantel, Volksrechte zu wahren, immer in Wirklichkeit nur ihre „Privatabsichten" verfolgen (40, 64).

Folgerungen hiervon sind die Annahme eines patriarchalischen Verhältnisses zwischen Fürst und Volk, das sein Urbild in der Theokratie der Welt hat (II, 167). Wie schon in dem Entwurfe zu dem geplanten Essay (Schnorrs Archiv XIII, 198), so wird auch im goldenen Spiegel den Regenten als unfehlbares Mittel empfohlen, „nur nach dem Willen des obersten Gesetzgebers auszuspähen", und ihnen der Titel „Unterkönige Gottes" beigelegt, die dann aber auch gleich dem obersten Gesetzgeber an die einmal gegebenen unabänderlichen Gesetze gebunden sind: „Nicht der König darf durch das Gesetz, sondern das Gesetz durch den König regieren" (II, 172). Damit sind wir zum obersten Grundsatze des „despotisme éclairé" gelangt.

Diesen Standpunkt vertritt Wieland freilich erst seit der Mitte der sechziger Jahre. In seiner Jugend ist er Republikaner. Das Reichsstädtchen Biberach, die platonische Jugend-

[1] Vgl. Mohl I, 181.

richtung, der Aufenthalt in der republikanischen Schweiz und Bodmers[1]) Einfluß erklären das hinlänglich. So hatte er schon in der Verteidigungsschrift des Noah die Republik über die Monarchie gestellt, und wenn er dieses Urteil auch in dem „Traume die Eidgenossenschaft zu verjüngern" ein wenig einschränkt (vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 348), so bleibt er doch in der Jugendzeit Anhänger jener Staatsform, der er auch in der Züricher Abschiedsrede den Vorzug vor dem verkommenen monarchischen Frankreich gibt (Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 590). Bezeichnenderweise ist es nicht die demokratische Republik, die dem jungen Dichter als Verfassungsmuster vorschwebt. Wie Montesquieu und Rousseau Bewunderer der wohlorganisierten Berner Aristokratie sind und Haller in späteren Jahren ihr völliger Anhänger wird,[2]) schwärmt auch Wieland für den gepriesenen Freistaat. Er hat sich darüber selbst geäußert: Die Verfassung von Bern sei ihm über alles gegangen; das Ideal selbst ausgenommen, hätte er sich nichts Vollkommeneres denken können, „und noch mehrere Jahre nachher endigten sich alle Konversationen, wenn zufälligerweise von guter oder schlechter Regierung, von Regierungsformen, von glücklichen oder unglücklichen Untertanen und dergl. die Rede war, von meiner Seite fast immer mit einer enthusiastischen Lobrede auf die Bernische Aristokratie" (vgl. N. T. M. 92, I, 305 ff.). Aus dieser Bemerkung können wir ersehen, daß bei Wieland doch die republikanischen Neigungen noch länger angehalten haben, als man gewöhnlich annimmt. Böttigers Mitteilung, daß Wieland in seiner Biberacher Zeit „einen gewaltigen Haß gegen alle Könige hatte" (Böttiger, Lit. I, 251 f.), dürfte, wenigstens bis zum Jahre 1765, durchaus nicht, wie Seuffert annimmt (Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 349), ein bloßes Spiel mit antidynastischen Äußerungen gewesen sein. Wieland sagt über die Zeit seines Umschwunges in jener Notiz: „Das bekannte Betragen der Herrn von Bern gegen J. J. Rousseau, an welches ich noch jetzt, nach so vielen Jahren, nicht mit gelassenem Mute denken kann, gab jener enthusiastischen Vorstellung einer

[1]) Vgl. Seuffert, Mitteilungen aus Wielands Jugendalter: Euphorion. Ergänzungsheft III, 93 (vgl. Ag. B. II, 146).

[2]) Vgl. Widmann a. a. O. 159 ff.

Aristokratie, wie noch keine gewesen, den ersten Stoß.“ Damit werden wir auf das Jahr der Vertreibung Rousseaus von der Petersinsel im Bieler See, also 1765, verwiesen. Im Jahre 1766 erschien dann die erste Ausgabe des Agathon und hier ergeht es dem Helden ganz ähnlich. Er wird aus Athen verjagt und lernt die Gebrechen der republikanischen Staatsform aus eigener Erfahrung kennen. Auch die Republik im Diogenes hat nach Wielands eigenem Geständnis den Zweck, zu erweisen, daß „die Bedingungen, unter welchen eine wahre Republik auf dieser Erde möglich wäre, gar nicht sublunarisch sind“ (Böttiger, Lit. I, 205). Wieland ist also zum entschiedenen Gegner der Republik geworden.

Aber auch die despotischen Neigungen des Grafen Stadion ärgern ihn,[1]) und der Schluß der ersten Fassung des Agathon zeigt uns an dem Schicksale des Helden am Hofe des Tyrannen Dionysius von Syrakus Wielands Gegnerschaft auch dieser Staatsform gegenüber. Er ist jetzt Anhänger des „despotisme éclairé“, und die näheren, positiven Ausführungen, die im Agathon-Romane noch fehlen, gibt uns der goldene Spiegel.

Wenn indes auch der oberste Grundsatz des Antimachiavell, der Fürst solle die Macht haben, „alles Gute zu tun, was er will, ohne auch die traurige Freiheit, Böses zu tun, zu behalten“ (II, 166), das Leitmotiv der Verfassung Tifans ist, so darf doch diese und der aufgeklärte Despotismus nicht völlig identifiziert werden. Gemäß seiner Stellung zum Contrat social räumt Wieland vielmehr dem Volke doch eine Art von Vertretung ein, die zwar keine Initiative hat, aber mit wichtigen Prohibitiv-Befugnissen ausgestattet ist. Die Verordnungen des Königs werden von eigens dazu eingesetzten Provinzialständen auf ihre Übereinstimmung mit den Grundgesetzen geprüft. Verwerfen drei Viertel dieser Stände eine Verfügung, so darf der König nicht weiter auf ihr bestehen, und dieses Recht der Stände soll „im Notfall sogar mit Gewalt“ (II, 172) verfochten werden. Ebenso ist dieser Ständeausschuß — nach Art der französischen États généraux gebildet, mit dem Unterschiede, daß auch das Landvolk als vierter Stand herangezogen

[1]) Vgl. Böttiger, Raumers hist. Taschenbuch 10, 423.

wird — befugt, Beschwerden[1]) bei dem Könige vorzubringen, denen dieser Abhilfe schaffen muß (II, 171). Wir haben es also immerhin nicht mehr mit dem reinen patriarchalischen Despotismus, den Fénelon im Telemach und Haller im Usong verficht, sondern mit einer Verfassung zu tun, die auf die folgende Entwicklung hindeutet, mit einer Übergangsform vom „despotisme éclairé" zur Konstitution. Daher konnte Wieland auch später behaupten, er habe schon im goldenen Spiegel die Anschauungen über Volksrechte vorgetragen, welche die französische Revolution verwirkliche (S. 3). Freilich legt er damit erst nachträglich, gerade unter dem Einflusse seiner durch die Revolution geänderten Anschauungen über die Mündigkeit des Volkes, auf dieses repräsentative Element einen Nachdruck, den man im goldenen Spiegel noch vermißt; denn hier ist, wie schon hervorgehoben, eine Scheidung der Exekutive und Legislative ausdrücklich verworfen: „Es geziemt also allein dem Könige, zugleich der Gesetzgeber und der Vollzieher der Gesetze zu sein" (II, 167). Immerhin ist der genannte fortschrittliche Faktor als Ansatz zu den späteren Anschauungen während der Revolution hervorzuheben.

Die einheitliche Weiterbildung wird zunächst durch eine Schwankung unterbrochen, deren Ursache wir in persönlichen Verhältnissen des Dichters zu suchen haben.[2]) Seiner mißmutigen Stimmung infolge der Amtsentsetzung als Prinzenerzieher im Jahre 1775 gibt Wieland in der „Geschichte des weisen Danischmend", der die Gunst seines Herrn verloren, einen unzweideutigen Ausdruck. „Gegen die großen und die kleinen Sultane reißt die Mäuler auf!" (18, 103). Auch die plötzliche Rückkehr zu den politischen Jugendanschauungen müssen wir als eine Folge dieser krankhaften Gereiztheit des Dichters auffassen. In dem Unabhängigkeitskampfe der Kolonien von Nordamerika gegen das Mutterland stellt er sich auf die Seite der Freistaaten und verkündet schwärmerisch deren Lob: „Hunderttausende von Einem durch sie alle hinströ-

[1]) Diesen „droit de petition" rechnet Wieland auch zur Zeit der Revolution zu den „wesentlichsten und unverlierbaren Rechten des Volkes" (vgl. N. T. M. 92, III, 416 f.).

[2]) Vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 582 f.

menden Geiste belebt, die mit hohem Mute, standhaft und unerschütterlich, die unverlierbaren Rechte der Menschheit behaupten etc.“ (vgl. 49, 142 f.).

Indes lenkte Wieland mit dem Aufsatze „Über das göttliche Recht der Obrigkeit“ (1777) wieder in seine gewohnte Bahn ein, und erst die französische Revolution ist hier von größtem Einflusse auf seine weiteren Ansichten.

Von vornherein erkennt er der französischen Revolution angesichts ihres Zweckes die Berechtigung zu (41, 160) und ist darum ebenso wie der Prinz August von Gotha[1]) ein Anhänger des Nicht-Interventionsprinzips (vgl. N. T. M. 91, II, 436 ff.); aber er steht doch auf seiten der Gemäßigten. Nicht Umsturz, sondern Beseitigung der Mißstände des ancien régime ist seine Parole. Darum tritt er, gemäß seiner Anschauung vom Wesen des Staates, für eine starke Zentralgewalt ein und verwirft alle Bestrebungen, die den König nur zu einem Titularmonarchen (vgl. N. T. M. 91, III, 134), einem Archontenkönig der Griechen, einem rex sacrificulus der Römer (vgl. 41, 50 und 60) machen wollen. Entschieden spricht er sich aus demselben Grunde später auch für das absolute Veto des Königs der überwiegenden Macht der Nationalversammlung gegenüber aus (vgl. N. T. M. 92, II, 53 f.). Jetzt ist eine genaue Verteilung der politischen Gewalt (vgl. N. T. M. 91, III, 146 f.; N. T. M. 93, I, 304, Anmerk.) im Sinne Montesquieus sein Verfassungsideal. Die „drei Mächte der Staatsverwaltung, die gesetzgebende, richterliche und vollziehende, sollten einander im gehörigen Gleichgewicht halten“ und dementsprechend die gesetzgebende von der vollziehenden und letztere von der richterlichen Gewalt getrennt sein (41, 71).

Damit macht Wieland den wesentlichsten Fortschritt in seiner politischen Entwicklung: er geht über zur Anerkennung der englischen Verfassung, zur konstitutionellen Monarchie. Zahlreich sind die Stellen,[2]) an welchen er ihr Lob singt, nachdem er sie vorher der Erwähnung nicht für wert gehalten. Jetzt verdankt England seiner Meinung nach überhaupt seine

[1]) Vgl. L. Geiger a. a. O.

[2]) Vgl. N. T. M. 91, III, 121; 92, II, 54; 92, III, 206; 92, III, 392; 41, 117, 161.

ganze Größe, seine Macht, seinen Reichtum und seinen ebenso soliden als glänzenden Wohlstand dieser Verfassung (vgl. N. T. M. 93, I. 306). Seine alte Anschauung über die Unmündigkeit des Volkes läßt er fallen: „Die Menschheit hat in Europa die Jahre der Mündigkeit erreicht", schärft er 1793 unter dem ängstlichen Zurufe „videant consules" den deutschen Machthabern ein (41, 271; vgl. 27, 333) und widerruft auch sein früheres Urteil über die repräsentativen Körperschaften (vgl. 41, 5 f.).[1] Darum empfiehlt er jetzt den Franzosen das Zweikammersystem (vgl. 41, 130 und 134), von denen das „Oberhaus (chambre haute)"[2] (vgl. 41, 156) nach dem englischen Muster gebildet werden solle aus „den Bischöfen und den ältesten, ansehnlichsten und durch eine lange Reihe verdienstvoller Vorfahren glänzendsten Familien". (41, 130 ff.) Bezeichnend aber bleibt für Wieland sein Eintreten für eine möglichst starke ausführende Zentralgewalt; diese darf nicht nur ein leerer Name sein, sondern muß mit allen Machtbefugnissen ausgestattet werden, die sich irgendwie mit liberalen Grundsätzen vertragen. Selbst die beste Staatsverfassung taugt nach seiner Meinung nichts, wenn die Gesetze nicht vollzogen werden; „auf diesen Punkt, auf die gesetzmäßige Allgewalt der exekutiven Macht kommt also alles an" (N. T. M. 91, III, 134; vgl. auch N. T. M. 91, I, 420, Anmerk.), und dieser Talisman darf dem Volke nicht zerbrochen werden (vgl. 41, 74). Die „Allgewalt der Exekutive, aber zugleich auch deren Gesetzmäßigkeit" sind die beiden Brennpunkte, von welchen aus Wieland die ganze Revolution beurteilt. Sie bilden auch im wesentlichen die Grundgedanken der Reformen Tifans, und Wieland macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Keime zu seiner jetzigen Stellungnahme schon im goldenen Spiegel vorgebildet seien. Denn wenn er zum Bestande einer Konstitution eine Klassenordnung (vgl. 40, 398) mit genau begrenzten Rechten und Pflichten verlangt (vgl. N. T. M. 91, III, 121) und in der französischen Revolution überhaupt nur

[1] Dieses Urteil schränkt Wieland allerdings bald wieder ein (vgl. N. T. M. 92, III, 388; Ag. B. IV, 214).

[2] Der Prinz August von Gotha verspottet ihn dieses Vorschlages wegen (vgl. L. Geiger a. a. O.).

das Bestreben sieht, „eine durch Grundverfassung und Gesetze auf bloß wohltätige Wirksamkeit eingeschränkte Monarchie“ (N. T. M. 91, I, 432) ins Leben zu rufen, wenn er weiter in der Not nach einem Tifan als Retter ruft und 1793 diesen in Dumouriez gefunden zu haben glaubt (vgl. Ag. B. IV, 28), so wird uns der Zusammenhang mit der Verfassung des goldenen Spiegels klar. Der Unterschied und Fortschritt zugleich ist der, daß nun die „Grundverfassung“ nicht mehr gesichert wird durch aufgezeichnete Gesetze, über deren Ausführung ein sehr fraglicher Faktor wacht (der Ständeausschuß, der eben in der Gestalt der états généraux seine Unzulänglichkeit erwiesen hatte), sondern durch eine Volksvertretung im englischen Sinne.

Nachdem Wieland zwischen dem alten, absolutistischen Wohlfahrtsstaate und den modernen, konstitutionellen Forderungen vergeblich einen Ausgleich erstrebt hat, schreitet er zur Konstitution selbst fort.

Hat hier die Revolution den Dichter zur Anerkennung des einen großen Satzes aus dem Esprit des lois genötigt, so hat sie ihm das zweite Grundgesetz jenes Werkes, den relativen Wert jeglicher Verfassung (N. T. M. 92, I, 296, Anmerk.), bestätigt. Er empfindet es als unmöglich, Frankreich zu dem alten Absolutismus zurückzuführen, sieht aber in der Republik das entgegengesetzte Extrem, zu dem die Franzosen noch nicht reif seien (vgl. N. T. M. 91, III, 132). Wenn jene Bestand haben solle, dann dürfe man nicht eine große Gesamtrepublik gründen, in der Paris doch die einzelnen Departements tyrannisieren werde, sondern müsse das Land in eine Reihe von autonomen kleineren Erbstaaten[1]) zerteilen (vgl. 41, 251 ff.). Solch eine republikanische Verfassung auf unionistischer Grundlage nach Art der amerikanischen Republiken hielt Wieland allenfalls für möglich; aber trotzdem ist „der Größe, den Bedürfnissen und dem Charakter der französischen Nation“ (N. T. M. 91, III, 120 f.; vgl. 41, 408) nur die konstitutionelle Monarchie angemessen. Dieses relative Moment aber ist entscheidend für den Wert einer Verfassung. Darum sagt Numa

[1]) Jedenfalls dachte sich Wieland diesen Staatenbund auf der historischen Grundlage der alten Provinzen von Frankreich und zeigt sich darin als Gegner der ungeschichtlichen Departements-Einteilung.

im 11. Göttergespräche, er würde nicht „das Urbild der vollkommensten Gesetzgebung vom Himmel stehlen", sondern den Menschen die besten Gesetze geben, „deren sie gegenwärtig fähig wären" (40, 324; vgl. auch 41, 309; N. T. M. 91, I, 433). Auch die vollkommenste Konstitution sei eine „utopische Republik", solange man nicht den Menschen vernünftig zu machen gelernt habe. Man solle also aufhören, dem Begriffe „Konstitution" eine so große Bedeutung beizulegen, und vielmehr bei dem Einzelnen einsetzen, daß er „vernünftiger und moralischer" werde (41, 403 ff.). Wieland berührt sich hier mit Schillers Forderung in den ästhetischen Briefen, erst Bürger und dann Verfassungen zu schaffen, und mit Goethe, der ebenso den Nachdruck auf den „Bürgersinn" legt und politische Bildung des Einzelnen verlangt.[1])

In dieser Erkenntnis hält Wieland zur Zeit der Revolution die deutsche Reichsverfassung für vollständig dem Volkscharakter entsprechend (vgl. 41, 289, 308; N. T. M. 92, II, 298 und N. T. M. 94, I, 274 ff.). Begeistert hebt er in den „Betrachtungen über die gegenwärtige Lage des Vaterlandes" dessen kulturelle Errungenschaften, den „Flor der Wissenschaften, öffentliche Erziehungsanstalten, Schulen und Universitäten, Denk- und Preßfreiheit" hervor (41, 312) und kann sich in diesem Aufsatze des Lobes kaum genug tun. Ja sogar die Hauptstadt, über deren Mangel er sich früher so oft beklagt hatte (vgl. 40, 153; L. W. II, 24, 43, 48, 70, 76), entbehrt er jetzt „gern".[2]) Die Deutschen könnten so mit ihrer Verfassung recht zufrieden sein und ihr mittels einiger Reformen sogar eine Vollkommenheit verleihen, daß sie „keine Nation in der Welt um die ihrige zu beneiden Ursache hätten" (N. T. M. 91, II, 434 f.).

In diesen Äußerungen Wielands werden wir indes viel weniger seine objektive Meinung zu sehen haben als das besonnene Urteil eines konservativen Mannes, der in der Zeit der Leidenschaft ein offenbares Übel nicht noch verschlimmern

[1]) Vgl. Hempel XI, 83 und Venet. Epigr. 56. Hempel II, 148.

[2]) Zweifellos sind die trüben Erfahrungen mit Paris, von dem er in der Revolution ganz Frankreich tyrannisiert sieht, von großem Einfluß auf dieses Urteil.

will, weil er Rückschläge der französischen Verhältnisse auf sein Vaterland fürchtet (vgl. 41, 316, 385, 422). Das zeigen uns die absprechenden Äußerungen Wielands über die Reichsverfassung vor der Revolution. Im goldenen Spiegel sind die politischen Verhältnisse in Scheschian, bevor Ogul Kan es erobert, unschwer als eine Satire auf Deutschland zu erkennen (S. 11 f.). Ebenso ist in den „Unterricht eines alten persischen Monarchen an seinen Sohn“ eine Verspottung der Zustände im Reiche[1]) eingeflochten, und in einem Briefe an Merck vom Jahre 1776 spricht Wieland von der „fatalen Verfassung“ des Reiches, „die bei uns Teutschen die Quelle so unzähligen Übels ist“ (vgl. auch M. 73, II, 174 f.). Sodann erörtert er in dem „Patriotischen Beitrag zu Deutschlands höchstem Flor“ (40, 133 ff.) die Vor- und Nachteile der deutschen Verfassung und kommt zu dem Schlusse, daß diese sich so die Wage halten, daß man den Zusammenbruch des Reiches wohl ertragen könne. Wie ferner Wieland gleich zu Beginn der Revolution das deutsche Volk nicht „reif für gewisse Wahrheiten“ hält (46, 163), so wirft er ihm auch 1791 Rückständigkeit den Franzosen gegenüber vor und urteilt von den kulturellen Verhältnissen Deutschlands ziemlich abfällig. Von den Fortschritten in Frankreich werde bei den Deutschen „erst in hundert Jahren Zeit zu reden sein“ (N. T. M. 91, I, 431). Dann erst folgen in der Zeit der Not die angeführten günstigen Urteile; nachdem aber die Leidenschaften des Aufruhrs unter der Herrschaft des Direktoriums sich etwas gelegt hatten und mit der eintretenden Ruhe und Ordnung die Revolutionsgefahr für die Nachbarvölker beseitigt schien, nimmt Wieland seinen alten Standpunkt wieder ein. Das ist um so begreiflicher, als das Reich sich eben den französischen Waffenerfolgen gegenüber ohnmächtig gezeigt hatte. Wielands ironische Bemerkung von der deutschen Verfassung, „deren Vortrefflichkeit und heilbringende Früchte so überzeugend am Tage liegt“ (Ag. B. IV, 106), ist so nicht mehr als der Aus-

[1]) Widmann (a. a. O. 216) hat nach Hirzels Vorgange in dem ganzen Artikel eine Rezension des Usong gesehen und die genannte Stelle fälschlich auf Berner Verhältnisse gedeutet (vgl. Seuffert, Anz. f. d. Alt., XXI, 245).

druck einer unantastbaren Wahrheit. Im Jahre 1797 zitiert er das Wort Goethes:

„Das heil'ge röm'sche Reich,
Wie hängt's nur noch zusammen!"

und gebraucht den Vergleich, daß es jetzt „wie ein aufgelöster Besen auseinanderfalle" (vgl. Ag. B. IV, 196; vgl. auch Böttiger, Lit., I, 186). Er ist neugierig, wie die Teilung vor sich gehen wird, und am meisten auf die Haltung Preußens gespannt. Dem entspricht es völlig, wenn Böttiger (a. a. O. I, 216) mitteilt, Wieland habe die Rettung Deutschlands darin gesehen, daß nach Auflösung des Reiches Preußen und Österreich selbständig fortbestehen und die deutschen Fürsten Vasallen dieser beiden Staaten werden sollten.

Erst die politische Vernichtung Preußens, die Gründung des Rheinbundes und Hand in Hand mit diesen Verhältnissen der vollständige Niedergang deutschen Empfindens öffneten dem Dichter die Augen, und jetzt findet er warme Töne für die alte Verfassung (vgl. Horn, 342; L. W. II, 181). Namentlich bedauert er den Fall der alten freien Reichsstädte, deren Bürger „aus freien, biedern, alt- und echt deutschen Männern . . . in Franzosen" verwandelt würden (L. W. II, 206). Den beredtesten Ausdruck aber findet diese Stimmung in einem der letzten Briefe des greisen Wieland vom Jahre 1812. „Mich interessiert in meinem achtzigsten Jahre nichts so wie die alte deutsche Verfassung . . . alles, was die neue Zeit daran geändert, zerstückelt, zersetzt und zertrümmert hat, empört mich oder ekelt mich an; und dabei bleibt's" (L. W. II, 226f.).

Wenn wir uns nach dieser Übersicht Wielands Stellungnahme zu den einzelnen Verfassungsformen vergegenwärtigen, so ist immerhin bezeichnend, daß sich der Dichter niemals für eine Demokratie begeistern konnte. Seiner Meinung nach haben die Griechen nur dieser Staatsform den Untergang ihrer nationalen Selbständigkeit zuzuschreiben (vgl. 41, 198, 249f.). Ihre Geschichte zeigt ihm, daß der Pöbel immer den verständigeren, kleineren Teil einer Nation tyrannisiert, zumal wenn ein Demagoge der Abgott des Volkes wird. Kleon und Alkibiades geben historische Beispiele hierfür ab (vgl. 45, 173). Die

Demokratie stellt an die Tugend der Bürger Anforderungen, die diese nie erfüllen können (46, 284; vgl. 41, 263 f.). In Wirklichkeit besteht darum eine reine Demokratie überhaupt nicht, sondern diese ist immer von aristokratischen Formen wenigstens eingeschränkt (vgl. 41, 248 f.). Das Maß der letzteren sei ausschlaggebend für den Bestand einer demokratischen Verfassung. Zureichend seien sie in Solons Gesetzgebung gewesen, die darum hätte „stets Regulativ der Athener bleiben sollen. Er hatte das rechte Temperament zwischen Aristokratie und Demokratie gefunden" (Böttiger, Lit. I, 184). Tatsächlich tritt aber zu leicht eine Verschiebung nach der einen Richtung ein, und es gewinnt dann entweder der demokratische, der brutalste, oder der aristokratische, der drückendste, Despotismus die Oberhand (vgl. N. T. M. 92, I, 306). So sieht Wieland in der Aristokratie die „Souverains-Seigneurs" ganz im Widerspruche mit der Verfassung, nach welcher allein die Gesetze souverän sein sollten, auftreten (vgl. Ag. B. I, 235) und die ursprünglich freien Germanen in der Feudalverfassung ihre Rechte verlieren (47, 54). Am bemerkenswertesten sei die ständige Verschiebung bei den Griechen, die vermöge dieses Hin- und Herschwankens zwischen den einzelnen Staatsformen überhaupt zu keiner Ruhe kommen konnten (41, 249 f.).

Gerade die Stabilität, jenes so wichtige Prinzip der Beurteilung des Wertes einer Verfassung (S. 39), wird eben nur in der Monarchie gewährleistet, und darum scheint Wieland die „Monarchie die natürlichste und zweckmäßigste aller Regierungsformen" (40, 361). Dafür spreche schon der Umstand, daß sich bei den Naturvölkern niemals die Demokratie oder Aristokratie vorfinde (vgl. 40, 362), sondern daß hier einfach das Wort Homers Geltung hätte: „Vielherrscherei taugt nichts" (41, 199; vgl. 40, 269).

Nur bei einem kleinen Staatswesen hält Wieland, wie die tarentinische Republik unter des Archytas Leitung im Agathon zeigt, diese Verfassungsform für möglich. Für große und mächtige Völker dagegen ist „die monarchische Regierung zweckmäßig eingeschränkt, die angemessenste"; denn sie kann am ehesten die drückenden Folgen der notwendigen Ungleich-

heit abschwächen „und zum größeren Wohl des Ganzen ausschlagen“ machen (vgl. 40, 349).

IV.

Verhältnis von Obrigkeit und Untertan.

Im Zeitalter des Despotismus, in dem das Verhältnis von Obrigkeit und Untertan der gesetzlichen Regelung, die es durch die Konstitution erfuhr, noch vollständig ermangelte, mußte dieses Kapitel naturgemäß eine ebenso große Rolle spielen, als es später hinter Verfassungsfragen zurücktrat. So verstehen wir Friedrich Karl von Mosers Schrift „Der Herr und der Diener,[1]) geschildert mit patriotischer Freiheit“ (Frankfurt 1759), wo für dieses Verhältnis wenigstens gewisse Grundgesetze aufgestellt wurden, und wir begreifen auch die eingehende Würdigung dieser Frage seitens Wielands.

Zunächst steht für ihn fest, daß die Menschen überhaupt regiert werden müssen. Es ist ihm „Ordnung der Natur“, daß die Menschen als Untertanen auf die Welt kommen, wie die Kinder als Untertanen der Eltern (40, 269), und wie er die Völker nur als große Familien betrachtet, sieht er in dieser mit allen Verteidigern des Absolutismus, von Jean Bodin angefangen, auch das Prototyp (vgl. 40, 301) für das politische Verhältnis zwischen Regierung und Regierten. Die Auffassung des goldenen Spiegels „Vater des Volks zu sein, ist der größte Ehrentitel“ (II, 45), den ein Fürst sich erwerben kann, kehrt in Wielands politischen Werken, vom Cyrus angefangen (vgl. 4, 45; 49, 65 etc.), immer wieder.

Hatte Wieland in seinem Jugendepos auf dem Standpunkte gestanden:

> „Daß die Geburt nicht Könige macht; daß höhere Tugend,
> Höhere Weisheit nur, nicht Thronen, nicht Diadem ihn
> Über die Völker erhöhn“ (4, 49 f.),

so ist in den Königen von Scheschian diese platonisch utopische Forderung stark eingeschränkt worden. Allerdings bleibt es auch hier Pflicht des Fürsten, sein ererbtes Gut durch eine möglichste Ausbildung zu verdienen, und Tifan handelt gewiß

[1]) Im engeren Sinne = Beamter; aber auch im weiteren = Untertan gebraucht.

nach diesem Grundsatze, aber andrerseits liegt doch der Nachdruck auf dem Begriffe der Erblichkeit. So wird das Recht des Tyrannen Isfandiar an die Krone für unverletzlich erklärt und der auf den Schild erhobene Tifan vom Dichter noch obendrein zum rechtmäßigen Erben seines Vorgängers gemacht. Noch stärker hervorgekehrt wird dieser Standpunkt in dem Aufsatze „Über das göttliche Recht der Obrigkeit oder über den Lehrsatz, daß die höchste Gewalt in einem Staate durch das Volk geschaffen sei“ (40, 49 ff.) aus dem Jahre 1777. Dieser bedeutet nicht, wie Herchner annimmt (a. a. O. 8), ein Abweichen von den Ideen des goldenen Spiegels, sondern vielmehr eine folgerichtige Weiterbildung derselben. Ein Widerspruch wäre nur vorhanden, wenn Wieland in dem genannten Aufsatze wirklich, wie seine Gegner behaupten, die historische Entwicklung als alleinige Rechtsquelle hingestellt hätte. Das ist aber nicht der Fall. Als Anhänger des despotisme éclairé, jener Staatsform, die gewissermaßen einen Ausgleich zwischen dem historischen Prinzipe der Erblichkeit und dem philosophischen der Persönlichkeit anstrebt, konnte Wieland dem Naturrechte, dem er sonst so oft das Wort redete, nicht derartig in das Gesicht schlagen. Er durfte das um so weniger tun, als er noch zwei Jahre vorher das Lob der amerikanischen Freiheitskämpfer offen ausgesprochen hatte (S. 47). Seine Feinde freilich haben den Aufsatz nie anders aufgefaßt. Zunächst veranlaßte er den Bruch mit Jacobi. Dieser veröffentlichte im Deutschen Museum 1778 eine Entgegnung, in der er Wieland die Behauptung unterschob, gesetzlose Gewalt sei die Quelle alles Rechtes.[1]) Infolgedessen gab Wieland einen Kommentar (42, 372) im Prologe zum Schach Lolo (21, 312 ff.) und stellt uns diesen selbst als ein

[1]) Jacobi führt in einem Briefe an Elise Reimarus als Quelle für Wielands Aufsatz Linguets Annales politiques, civiles et littéraires du XVIIIe siècle an, weil Wieland zwei Abhandlungen aus denselben „sur le droit de la force“ ihm als Schriften angepriesen habe, „welche eine Menge neuer Ideen erweckten“ (vgl. J. B. I, 321 ff.). Jacobis Angabe ist falsch aus folgenden Gründen: Einmal hat er den Sinn des Aufsatzes nicht verstanden (s. oben). Dieser ist keine Verteidigungsschrift des Rechtes der Stärke; und somit kommt Linguet als Quelle höchstens insofern in Betracht, als er die äußerliche Anregung dazu bot, Linguets Behauptung entgegenzutreten. Tatsächlich hatte Wieland auch schon früher zu dem droit de la

„königliches Vieh“ vor (21, 327), dessen „göttliches Recht“ auf ebenso fraglichem Grunde beruht als das „Faustrecht, Knittelrecht, Schwert- oder Nationalpiken-Recht“ (vgl. N. T. M. 92, III, 411), das die französischen Sansculotten iure divino ausüben. Indes hatte auch diese Abwehr Wielands Klarheit nicht gebracht. Im Januarhefte des Deutschen Museums 1781 (70 ff.) hatte ein Sr. (Schneider in Dresden) Wieland gegen Jacobis Angriffe in Schutz genommen, dabei aber den Dichter wiederum mißverstanden. Ihm trat, nach einer nochmaligen Erörterung der Frage seitens Jacobis im Deutschen Museum 1781, J . . . b (Jakob in Halle) im Merkur 1787 (I, 239 ff.) entgegen, und hieran knüpft Wieland (259 ff. 42, 372 ff.) einige Bemerkungen zu seiner Rechtfertigung. Die Auffassung, als habe er die Stärke als Prinzip des Rechtes hingestellt, weist er zurück und spricht von der „handgreiflichsten Ironie“, die in dem ius divinum liege. Er sehe sich daher gezwungen, seine Ansichten klipp und klar in einer Abhandlung zu erörtern. Dieses Versprechen erfüllt er in der noch in demselben Jahre erschienenen „Lustreise ins Elysium“ (40, 241 ff.). Wenn wir diesen Aufsatz durchsehen und dann an die berüchtigte Abhandlung über das göttliche Recht herantreten, so werden wir ohne weiteres den Geruch der Ironie[1]) verspüren. In Wirklichkeit sind sie nicht das, als was sie

force Stellung genommen. Wie Iselin (a. a. O. I, 234, 258, 301, 307) dieses „Recht des Stärksten“ als „barbarisches Recht“ verwirft und gegen die Auffassung eifert, als sei es „göttliches Recht“ (a. a. O. II, 402), stellt auch Wieland im goldenen Spiegel den „wohltätigen Eroberer“ Alexander dem Gewaltmenschen Attila gegenüber (Ausg. 1772, III, 13 und Anm. – II, 10 und Anm. 329) und berichtigt den Satz des Aristoteles, der Starke sei der natürliche Herr des Schwächeren, dahin: „Gewalt und Stärke gibt kein Recht, die Schwachen zu unterwerfen, sondern legt ihren Besitzern nur die natürliche Pflicht auf, sie zu beschützen“ (Ausg. 1772 III, 167 – II, 102; vgl. dazu 13, 198 f.). Zum Überflusse könnten noch die abfälligen Urteile angeführt werden, die Wieland über den „Sophisten“ Linguet und seine Annalen fällt (vgl. 48, 48 ff.; M. 80, IV, 33; Wagner I, 138, 144).

[1]) Es ist hier Wieland ähnlich ergangen, wie mit seiner ironischen Verteidigung des Nachdruckes (M. 1780, Juniheft); auch diese hatte man für bare Münze genommen, und Wieland hatte Gelegenheit einzusehen, „wie gefährlich es sei, sich unter Böotiern der Ironie zu bedienen“ (M. 85, II, 171; vgl. auch 158 und 159).

sich ausgeben, eine blinde Verteidigung des absolutesten Despotismus; daher bedeuten sie auch nicht den Bruch mit den Anschauungen des goldenen Spiegels. Nur der Ausgangspunkt ist ein anderer. In dem Romane wird Tifan als der Weise hingestellt, der Achtung vor dem Naturrechte hat, und damit die Erblichkeit verbunden; in dem „göttlichen Recht der Obrigkeit" dagegen an der Ironisierung des ius divinum gezeigt, daß die philosophische Forderung[1]) neben der historischen doch auch eine Realität sei. Der Herrscher ist an die Gesetze der Vernunft, als der göttlichen Ordnung der Dinge, gebunden und insofern iure divino; der Tyrann dagegen, der nur seine Willkür kennt, darf aus seiner Gewalt allein nicht eine verbindliche Rechtsquelle schaffen. So konnte Wieland auch noch 1789 vollständig im Einklange mit dieser Anschauung anläßlich der Beurteilung einiger Verse von Gleim (N. T. M. 96, I, 226) schreiben, „daß nicht das Recht des Stärkern, sondern das Gesetz Gottes im Menschen, die Vernunft, regieren müsse" (vgl. 41, 32; vgl. 41, 366). Wieland ist also auch in der Zeit, in welcher er das Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertan als das der Kinder zu den Eltern definiert, doch der Anschauung, daß nicht der Wille des Fürsten, sondern die Gesetze als Ausfluß der Vernunft Träger der Souveränität sind; an diese ist auch der Herrscher gebunden. Damit zeigt sich Wieland als Anhänger des Antimachiavell, nach dem der Fürst nur auf wohltätige Wirkung zielende Machtbefugnisse haben soll. So ist denn auch Tifan nichts weiter als „der erste Bürger von Scheschian" (II, 162).

Dieses in der Praxis doch recht schwankende Verhältnis faßt Wieland zur Zeit der Revolution viel bestimmter. Hatte er in dem Aufsatze über die Obrigkeit das Verantwortlichkeitsgefühl nur Gott gegenüber[2]) als eine Sache, die zu

[1]) Wozu Übertreibungen dieses Prinzipes führen, hat uns Wieland im „Athenion, genannt Aristion oder das Glück der Athener unter der Regierung eines vorgeblichen Philosophen" (40, 79 ff.) gezeigt, so daß die beiden Aufsätze, je ein Extrem behandelnd, zusammen genannt werden müssen.

[2]) Auch Moser kannte die Schwäche dieses Schutzmittels: Das Wort Gewissen sei an den meisten Höfen ein soloecismus politicus, und die Exemption von ihm werde sogar zu den privilegiis de non appellando gerechnet (Moser a. a. O. I, 63).

sonderbaren Folgerungen führen müsse, verspottet, so bezeichnet er diese Auffassung jetzt als „despotischen Satz“ (41, 25) und eine „unaussprechliche Absurdität“ (42, 412). Nicht insofern die Obrigkeit nur Gott gegenüber die Verantwortung trägt, ist sie göttlichen Rechtes, sondern insofern sie eine von Gott gewollte (und nicht, wie Rousseau annimmt, willkürlich von dem Menschen geschaffene) sittliche Einrichtung ist[1]) (vgl. auch N. T. M. 1800, I, 254 Anmerk.), nach der zugleich auch die Menschenrechte ebenso iure divino vom Volke ererbt sind. Darum ist es praktisch in erster Linie das Volk, dem die Obrigkeit Rechenschaft geben muß. „Es würde den Völkern schlecht damit geholfen sein, wenn die Könige niemand über sich hätten als mich“, sagt Jupiter im IX. Göttergespräche (N. T. M. 90, III, 276; später gestrichen), und St. Ludwig schließt sich ihm an: „Ich vergaß nie, daß die königliche Würde nur ein Amt ist, für dessen Führung wir unserem Volke und der Nachwelt ebenso verantwortlich sind als dem Himmel“ (N. T. M. 90, III, 62; später gestrichen). Bezeichnend ist der Vergleich dieser Stelle mit der Fassung im goldenen Spiegel (Ausg. 1772, II, 20, Anm.; später gestrichen), wo es heißt: wofür du „nach deinem Tode (Gott und der Nachwelt) eine genaue Rechnung abzulegen hast“.

Aus der Änderung des Zitates sehen wir, daß das ursprüngliche patriarchalische Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertan sich bei Wieland zur Zeit der Revolution doch insofern verschoben hat, als er dem Volke jetzt auch das Recht zuspricht, die nähere Auslegung jener Grundrechte, an die der Fürst früher gebunden war, selbst in die Hand zu nehmen (40, 394). Göttlichen Rechtes bleibt ihm die Obrigkeit auch jetzt; es hängt nicht vom Volke ab, „ob jemand“ diese Gewalt habe, sondern höchstens, „wer dieser Jemand sein solle“ (41,

[1]) Nur wenn wir den Aufsatz ironisch fassen und ihm diesen Sinn geben, können wir uns des Dichters Wort „Ich bin weder ein Sklave noch ein Behaupter des göttlichen Rechts der Könige“ (M. 89, IV, 54) erklären. Loebells gewundene Auslegung (a. a. O. 268 ff.) ist abzulehnen; ebenso hält L. Hoffmann die Abhandlung fälschlich für bare Münze, wenn er (a. a. O. 87; vgl. 97) schreibt: Den famosen Aufsatz über das göttliche Recht der Obrigkeit „könnte die Kreuzzeitung unbedenklich zur Belehrung abdrucken lassen.“

74). Mit anderen Worten, Wieland spricht jetzt dem Volke ein gewisses Maß von politischer Selbstbestimmung zu, die er ihm früher aberkannt hatte. Wenn bei ihm bis zur Revolution der Grundsatz Friedrichs des Großen „alles für das Volk, nichts durch das Volk" (Treitschke, Politik II, 116) Geltung hatte, so wird jetzt dem Volke ob seiner Reife das Recht zugesprochen, „selbst seiner politischen Wirtschaft zuzusehen" (27, 334), das heißt, der Begriff des Staatsbürgertums geschaffen.

Immerhin liegt hier aber eine folgerichtige Weiterbildung der schon im goldenen Spiegel angedeuteten Ideen vor, und in dieser bedeutet der berüchtigte Aufsatz „über das göttliche Recht der Obrigkeit" nur eine Entwickelungsstufe, nicht aber eine Abweichung von gewohnten Anschauungen. Auch für ihn kann somit Wieland das Lob, das einer seiner Zeitgenossen ihm im Jahre 1794 spendete, in Anspruch nehmen: „Er hat das Verdienst, unsre Fürsten auf ihre Pflichten und deren Untertanen auf ihre Rechte aufmerksam gemacht zu haben."[1])

Freilich bedeutet der Aufsatz zugleich auch eine Absage an den politischen „Cynismus" der französischen Aufklärung (40, 75). Die Forderung der Volkssouveränität ist Wieland ebenso ein Extrem als die Tyrannei der Despoten (darum stellt er 41, 153 Volkssouveränität und göttliches Recht der Despoten in eine Linie); und daß sich die Spitze des Aufsatzes ebensowohl gegen Rousseau richtet, besagt der Nebentitel und auch die Äußerung Wielands, er habe das göttliche Recht der Obrigkeit verteidigt, „auf die Gefahr, von den schwärmerischen Anhängern des Rousseauischen Contrat social entweder für einen Gänsekopf oder für einen Feind des menschlichen Geschlechtes erklärt zu werden" (N. T. M. 94, I, 144 f.). Damit werden wir zu Wielands Verhältnis der Vertragstheorie gegenüber geführt.

Auch im goldenen Spiegel hatte sich Wieland schon mit dem Contrat social befaßt. Bedeutet der ganze Roman, wie Loebell sagt, eine stille Widerlegung des Gesellschaftsvertrages (vgl. a. a. O. 206), so finde ich in den vom Dichter eigentümlich gestalteten Umständen, unter welchen Tifan zur Herr-

[1]) Bauer a. a. O. II, 29 f.

schaft gelangt, eine bestimmte Stellungnahme Wielands zu dem Hauptwerke seines Gegners. Es muß den Leser befremden, daß Tifan, der vermöge seiner Überlegenheit doch schon der König über die Herzen der Scheschianer ist, nicht einfach seine Abstammung erklärt, sondern seine Würde erst aus der Hand des Volkes durch eine Wahl entgegennimmt. Diese Wahlepisode erscheint so zunächst als ein überflüssiges Einschiebsel. Vergegenwärtigen wir uns weiter, daß Wieland natürlicherweise weit davon entfernt ist, ein Anhänger des Wahlkönigtums zu sein (vgl. 40, 65), so werden wir erst recht darauf geführt, daß der Dichter mit diesem Akte einen ganz bestimmten Zweck verbunden habe. Was hat er also für eine Bedeutung?

Faßt man die Kämpfe unter Isfandiar und die Anarchie nach seinem Tode sowie die darauf folgende Neugestaltung der Dinge als ein Bild für den Übergang des Menschen aus seinem Urzustande zur Gesellschaft, so ergibt sich folgende Anschauung Wielands: Nicht aus dem Paradiese Rousseaus treten die Menschen zu ihrem Verderben heraus zur Staatenbildung, sondern aus dem Hobbesianischen bellum omnium contra omnes (vgl. 40, 282 und 373) werden sie hinüber in ein besseres Dasein geführt. Damit ist der geschichtlichen Entwicklung, als Folge des Fortschrittsprinzipes, die Berechtigung zuerkannt, die Rousseau ihr abspricht. Andrerseits liegt doch in der Wahl ein vertragsmäßiges Moment, die der Menschheit angestammten Rechte dem Herrscher gegenüber versinnbildend. Wieland kann also die Rousseauischen Abstraktionen ebensowenig anerkennen, als er sich aus praktischen Rücksichten ihren Folgerungen ganz verschließen will. Freilich, mit der Souveränität der Masse mag er nichts zu tun haben: „Es ist lächerlich, von der Majestät des Volkes zu faseln“ (41, 73; vgl. Keil 246), und der von Rousseau angenommene Vertrag ist ihm eine „Hypothese, der die Geschichte widerspricht“ (vgl. 40, 296). Er geht auch nicht einmal so weit wie Locke, der im Gegensatze zu Rousseaus Vertragstheorie, in welcher der eine von den Kontrahenten (das Volk) den wichtigeren Faktor bildet, die beiden Vertragschließenden als gleichwertig nebeneinander stellt, sondern wir treffen ihn als

Eklektiker auf der Mittelstraße zwischen Locke und Hobbes. Mit diesem legt Wieland den Schwerpunkt auf die Seite des Herrschers, zieht aber nicht dessen Folgerungen, die zum unumschränkten Absolutismus führen, sondern hält es hier in gewissem Sinne mit Locke und Rousseau.

Diese modifizierte Vertragstheorie[1]) weiß Wieland auch zu begründen. Allerdings war „der erste König eines jeden Volkes in der Welt einer, den die Natur dazu gemacht hatte; er war der kräftigste, der kühnste" etc. (40, 266); aber immerhin blieben doch die Fürsten durch diese natürliche Überlegenheit nur primi inter pares (vgl. 31, 213 und 237), und aus ihrer Stärke durfte sich, wie wir schon gesehen, den Schwächeren gegenüber nach der Ordnung der Natur nur ein Schutzverhältnis entwickeln. Wenn sie mehr geworden wären, wenn der Despotismus die Welt knechten konnte, so seien das Usurpationen (vgl. N. T. M. 92, III, 412), die sich erst in Recht verwandeln würden, wenn man die Urkunde nachweisen könne, in welcher die Völker auf ihre ursprünglichen Rechte der Freiheit Verzicht geleistet hätten (vgl. 41, 25). Dieses Argument, mit dem Wieland die positiven Vertragsrechte Rousseaus in negativer Weise durch einen „Nicht-Vertrag" gegen Hobbes zu stützen sucht, veranschaulicht uns deutlich Wielands Stellung: wie man einerseits schwerlich die Urkunde finden wird, in welcher die Fürsten sich zu Sklaven der Menge machen lassen — gegen Rousseau — (vgl. 40, 275), wird man andrerseits ebenso vergeblich nach jenem Instrumente suchen, in welchem das umgekehrte Verhältnis vertragsmäßig festgelegt wurde — gegen Hobbes. Für die Praxis sei es überhaupt gleichgültig, woher man die Rechte ableite; jedenfalls liegt der bürgerlichen Gesellschaft ein unantastbares Gegenseitigkeitsverhältnis von Rechten und Pflichten zugrunde (vgl. 40, 294).

Erst zur Zeit der Revolution hat die Anerkennung der englischen Verfassung auch eine Verschiebung dieser Anschauungen zur Folge. Wieland nähert sich jetzt naturgemäß mehr

[1]) In diesem Sinne spricht Wieland im Diogenes (13, 118) und ebenso im goldenen Spiegel (II, 59) von dem „unverbrüchlichen Vertrage", welcher der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde liegt (vgl. auch 41, 372).

und mehr Locke; und so bezeichnet er als eine Grundwahrheit den Satz, daß die „Unverletzbarkeit der Regenten und ihrer Rechte auf keinem andern Grund beruht als die Unverletzbarkeit der Rechte des Volkes, d. i. aller übrigen Teilnehmer des gesellschaftlichen Vertrages“ (41, 372).

Betrachten wir uns nun das Recht- und Pflichtverhältnis der Untertanen etwas näher.

Von vornherein ist das Recht des Widerstandes seitens der Untertanen eine Frage, deren Lösung Wieland sehr schwer ankommt. Er hält die Linie, jenseits welcher ein Volk zum Aufstande berechtigt sein soll, für unbestimmbar, und Fragen über diese Angelegenheit möchte er am liebsten mit der Mahnung des hl. Paulus begegnen: „Jedermann sei untertan der Obrigkeit, welche Gewalt über ihn hat“ (N. T. M. 92, II, 280). Die Einsicht, daß eine Regeneration ebenso wie die Entartung nur stufenweise erfolgen könne (vgl. 41, 413), macht ihn zum entschiedenen Gegner von „Volksaufständen, politischen Klubs und Comités révolutionnaires“ (Ag. B. IV, 60; vgl. IV, 210). Jeder irgendwie erträgliche Zustand ist ihm besser als eine planlose Revolution (Keil 145). Schon die schweren materiellen Folgen im Handel und Verkehr (vgl. Ag. B. IV, 215) müßten sowohl Regierung als auch Untertanen dazu anspornen, alles nach Möglichkeit zu tun, um einen gewaltsamen Umsturz zu verhindern. Die Geschichte beweise uns, daß es unpolitisch sei, es zum Äußersten kommen zu lassen; denn „illuminierte Bauern und begeisterte Knipperdollinge, Cromwellen usw. seien doch gefährliche Sachwalter der Menschheitsrechte“.[1]) Wielands Ideal bleibt der „pflichtmäßige Widerstand“ nicht durch Gewalt, „sondern durch die sanfte, überzeugende und zuletzt unwiderstehliche Übermacht der Vernunft“ (40, 468).

Andrerseits ist er aber auch der Überzeugung, daß das Volk zur Verteidigung seiner wesentlichen Grundrechte ohne

[1]) Ebenso sagt Wieland anläßlich eines Vergleiches zwischen Münzer und dem siebenbürgischen Aufwiegler Horja (M. 85, I. 174 ff.), er wünsche angesichts dieses politischen Aufruhrs dem weltlichen Staate das, was Melanchthon nach Unterdrückung des Aufstandes der thüringischen Bauern Gott bat: „die Gebrechen der Kirche auf eine gelindere Art zu bessern“ (a. a. O. 178).

weiteres verpflichtet sei. Wenn diese von der Obrigkeit angegriffen werden, dann ist der Untertan auch schon im goldenen Spiegel berechtigt, zur Gewalt seine Zuflucht zu nehmen (vgl. auch 4,15); gegen das Tyrannenjoch erklärt Wieland immer jedes zweckmäßige Mittel zur Befreiung für gerecht (vgl. 41, 366). Hatte Wieland entsprechend seiner Gegnerschaft zu Hobbes vor der Revolution wenigstens den blinden Gehorsam verworfen,[1]) so schreitet er unter dem Eindrucke der Ereignisse in Frankreich zum verfassungs- und gesetzmäßigen Gehorsam fort, wie er, von Locke begründet, in England zum konstitutionellen Staate geführt hatte.[2]) Der Dichter nimmt die französische Umwälzung, die im Interesse des Volkes notwendig erfolgen mußte, in Schutz (vgl. 41, 93 und N. T. M. 92, III, 373) und warnt die deutschen Fürsten vor Repressalien gegen revolutionäre Regungen mit dem Hinweise, daß die Zeit des blinden Gehorsams vorüber sei (vgl. 41, 379; vgl. N. T. M. 92, III, 409 Anm.). Die Völker sind ihm jetzt mündig geworden und darum auch ihren Oberen nicht mehr Gehorsam schuldig als erwachsene Söhne ihren Eltern (vgl. 27, 333); sie haben das Recht, darauf zu sehen, daß die Verfassung seitens der Regierung geachtet wird, und sind nur, insoweit dies geschieht, an die Gesetze gebunden. Mit dem Fortschritte zur Konstitution war der Begriff des Staatsbürgertums und des verfassungsmäßigen Gehorsams ohne weiteres gegeben. Infolgedessen verlangt Wieland jetzt auch Rücksichtnahme auf die öffentliche Meinung und beklagt sich 1796 als Friedensfreund über die Politik der österreichischen und preußischen Machthaber, „die weder die öffentliche Meinung noch die allgemeinen Wünsche von mehr als dreißig Millionen Menschen ihrer Aufmerksamkeit wert geachtet haben“ (Ag. B. IV, 106).

Zu den unantastbaren Grundrechten der Untertanen gehört dasjenige der freien Meinungsäußerung. An zahlreichen Stellen ist Wieland für dieses „Palladium“ der bürgerlichen Gesellschaft, wie er die Preßfreiheit nennt, eingetreten. Wir werden uns dabei vergegenwärtigen müssen, welche bedeutende

[1]) Vgl. das Urteil über die Kappadozier im Cyrus 4, 101 f.
[2]) Mohl a. a. O. I, 328 f.

Rolle die Zensur im 18. Jahrhundert in Deutschland spielte.[1]) Diese Beschränkung der Meinungsäußerung ist Wieland eine vollständig sinnlose, unmoralische Einrichtung (vgl. L. W. II, 48). Schon in der Geschichte der Gelehrtheit war er daher für die Preßfreiheit eingetreten und hatte auch in Biberach einen Aufsatz darüber geplant (vgl. L. W. I, 87). Im goldenen Spiegel findet dann diese Frage eine ausführliche Erörterung (I, 233 ff.). Wie Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft die Religion trotz ihrer Heiligkeit und die Gesetzgebung trotz ihrer Majestät von der Kritik nicht verschont wissen will, sagt auch Wieland, es gebe weder eine wissenschaftliche noch eine historische noch praktische noch Glaubenswahrheit, „die man mit einem Interdikt zu belegen oder für Kontrebande zu erklären berechtigt wäre“ (40, 430). So wird ihm die Preßfreiheit als das wirksamste Gegenmittel der Barbarei von der größten Bedeutung für die ganze Menschheit (vgl. 40, 418, 473), und darum verwirft er auch die Bestrebungen der deutschen Fürsten, die Presse anläßlich revolutionärer Regungen zu knechten (vgl. 41, 379). Diese muß uneingeschränkt bleiben, auch wenn mit ihrer Freiheit Mißbrauch getrieben wird. Jeder Staatsbürger ohne Unterschied solle sich dieses Mittels bedienen können; eine Beschränkung dürfe nur da eintreten, wo das Allgemeinwohl gefährdet sei, bei der Rede- und Lehrfreiheit (vgl. 40, 412). Das Staatsinteresse ist für Wieland auch maßgebend, wenn er der Presse zwar Freimütigkeit zugesteht, aber Preßfreiheit nicht mit Preßfrechheit verwechselt wissen will (32, 112 ff.). Man dürfe zwar alles denken, aber das Gedachte nicht sagen, sondern müsse hier vernünftige Grenzen anerkennen (vgl. M. 88, IV, 84 ff. und 85, I, 267 ff.). So findet er in Österreich nach dem freiheitlicheren Zensurgesetze Josephs II. nach dieser Richtung eine Überstürzung, die ihn an die römischen Saturnalien erinnert, und fürchtet anläßlich solchen Mißbrauches eine Reaktion der Großen der Welt. Allerdings bleibt er auch jetzt der Ansicht, daß bei der ungeheuren Bedeutung der Preßfreiheit vielmehr die Vernunft solchen Auswüchsen Grenzen setzen müsse als die Obrigkeit

[1]) Bauer a. a. O. I, 76.

durch „Knittel, Zuchthaus und Festungsbau“, ein Ausdruck, der wie ein prophetischer Hinweis auf die Zeit der Metternichschen Unterdrückungspolitik klingt.

Eine weitere Forderung Wielands ist völlige Denk- und Gewissensfreiheit (vgl. 41, 379). Schon Ogul Kan und Tifan gewähren diese (I, 222). Einen Menschen zu einer Überzeugung zu zwingen, ist nach Wielands Meinung widersinnig, die Gewissensfreiheit gehört zu den „unverlierbaren Rechten“ der Menschheit. Darum ist hier eine weitgehende Toleranz am Platze (vgl. Wagner I, 341), und nur die Rücksicht auf das Staatsinteresse kann von ihr entbinden. So schreibt Wieland schon 1758 (Ag. B. I, 310), daß die Grundsätze der Religion und Moral, zu denen sich alle Völker bekennen, nicht angetastet werden dürften. In ihnen sieht er die festeste Stütze der gesellschaftlichen Ordnung und will einen Angriff auf sie als einen Anschlag gegen den Staat selbst aufgefaßt wissen. Das Axiom „ohne Religion kein Staat“ (vgl. Ag. B. I, 309) hält er stets aufrecht. Die Erhaltung der religiösen Fundamentalsätze sei somit eine Lebensfrage für den Staat und darum ein gewisses Aufsichtsrecht seinerseits unbedingtes Erfordernis. Neben dieser „Freiheit der Vernunft und des Gewissens“, zweckmäßig eingeschränkt, muß natürlich auch in erster Linie die persönliche Freiheit des Einzelnen und des Eigentums gesichert sein.

Nichts dagegen will Wieland mit den französischen Menschenrechten zu tun haben. Hier setzt er der Freiheit die Unterwerfung unter das Staatsinteresse und der Gleichheit die Unterordnung entgegen. Denn ihm ist Freiheit „der Zwang der Vernunft“ (40, 35), gesetzliche Freiheit, die durch das Allgemeinwohl determiniert wird. Von dem Ideale der Franzosen, das ebenso wie bei den Abderiten zur Gesetzlosigkeit ausartet (vgl. 19, 73 f.), hatte Wieland schon im goldenen Spiegel gesagt, „die Freiheit, womit sich die Menschen so viel wissen, ist so wenig für sie gemacht, daß sie, sobald sie Mittel finden, sich ihrer zu bemächtigen, ein so kostbares Gut zu nichts zu gebrauchen wissen, als sich selbst und andern Schaden damit zu tun“. „Die einzigen freien Menschen ... sind Räuber oder herumstreichende Bonzen“ (II, 126). Gegen diese gesetz-

lose Freiheit mußten die Menschen sich um ihres eigenen Besten willen schützen, und so wurde dieses Verlangen zur Mutter des Rechtes (M. 84, IV, 57).

Die politische Freiheit ist für Wieland nicht etwas Absolutes, sondern bedingt durch das Maß der politischen Gesundheit eines Volkes; Sklaven auf einmal die Freiheit zu geben, bedeute soviel, als einen Kranken mit einem Male genesen machen zu wollen (vgl. 41, 72). Die äußere bürgerliche Freiheit sei nur ein Gut, „wenn sie der innern sittlichen untergeordnet" ist. Darum müsse erst die letztere durch Bildung des Einzelnen erstrebt werden, denn tatsächlich seien sogar die politisch unabhängigen Sultanen als Sklaven ihrer Leidenschaften unfrei (II, 125). Solange diese sittliche Freiheit dem Menschen fehlt, ist diejenige Verfassung die beste, „die einem jeden — bei der möglichsten Freiheit, seine Kräfte und alles, was er sonst sein nennen kann, zur Beförderung seines eignen Besten anzuwenden — soviel möglich, die Freiheit benimmt, zu seinem und anderer Schaden tätig zu sein, und ihn, soviel möglich, in die Notwendigkeit setzt, sein eigenes Bestes nur durch solche Mittel zu fördern, wodurch zugleich das allgemeine gefördert wird" (41, 222f.; vgl. auch 41, 216). Es ist also gesetzliche Freiheit[1]) die Voraussetzung für die Erfüllung des Staatszweckes (vgl. 41, 71), dagegen die „sophistische Freiheits- und Gleichheitstheorie" (41, 299) eine utopische Forderung, bloßes Rednergeschwätz (Ag. B. IV, 223; 41, 61, 235; N. T. M. 93, III, 141 Anm.), ein Lockmittel für den Pöbel (vgl. Keil 154), das jeder Umsetzung in die Praxis entbehre und vielmehr zum Deckmantel der entgegengesetzten Begriffe Tyrannei und Unterdrückung werde (vgl. Ag. B. IV, 212, 219; N. T. M. 91, II, 224; 41, 167).

Ebenso steht es mit der vollkommenen Gleichheit. Auch sie verträgt sich nach Wieland nicht mit den Grundsätzen der bürgerlichen Gesellschaft und ist nur für das Ideal geschaffen (N. T. M. 91, III, 325). Schon die theoretische Grundlage dieser Auffassung bekämpft Wieland. Nimmt Rousseau einen Urzustand der Gleichheit an, den die Völker durch die Kultur

[1]) Auch Iselin definiert die Freiheit als „die Herrschaft der Gesetze und des großen Grundtriebes der allgemeinen Wohlfahrt" (a. a. O. II, 305).

verloren haben, so behauptet Wieland, daß von vornherein, wie überall in der Natur, auch unter den Menschen, nicht Gleichheit, sondern Verschiedenheit geherrscht habe.[1]) Freilich habe diese Einrichtung, die nach dem Willen des Schöpfers „zur größeren Schönheit des ganzen menschlichen Systems dienen sollte", zu einer unharmonischen Ungleichheit[2]) geführt (vgl. 30, 145). Wir sehen hieraus, daß Wieland weder Gleichheit noch Ungleichheit, sondern Verschiedenheit im Sinne einer sanften Mannigfaltigkeit fordert. Darum vergleicht er den Staat mit einer Pflanzung oder einem Baume (S. 76). Da jeder Organismus vermöge des Endzweckes, den er erstrebt, die Unterordnung seiner einzelnen Teile voraussetzt, ist auch im Staate politische Gleichheit ein Unding. Diese ist höchstens in einem ganz kleinen Gemeinwesen denkbar, das „immer arm und unbedeutend bleiben" wird (41, 224). Ein Großstaat dagegen, der sich höhere Ziele gesteckt hat, schließt die völlige Gleichheit aus (41, 72). Die Ungleichheit ist hier ein wesentliches Fortschrittsprinzip (vgl. 40, 349 und 340), denn in ihrem Gefolge steht der Kampf und die Leidenschaft, die auch im goldenen Spiegel als notwendig zum politischen Leben eines großen Volkes bezeichnet wurde (I, 133).

Wie schon angedeutet, ist für das Maß der Gleichheit der Staatszweck das Entscheidende (40, 321); aber ebenso gewiß ungerechte Ungleichheit diesem Ziele eher entgegenarbeiten als es fördern wird, tut das die vollkommene Gleichheit, welche für die Franzosen nur zum „tödlichen Geschoß in den Händen von Kindern und Rasenden" wird (41, 231).

[1]) Diesen Gedanken hatte er schon 1755 in den Platonischen Betrachtungen zum Ausdruck gebracht (vgl. 30, 145); er dürfte ihn auch zur Grundlage seiner 1763 geplanten Abhandlung „Von der natürlichen Gleichheit des Menschen: wider den Helvetius" (Ag. B. II, 216) gemacht haben. Der Zusatz zeigt uns, daß Wieland mit dem Philosophen, der in seinem „de l'esprit" (1758) eine verhältnismäßig gleiche Veranlagung vorausgesetzt hatte, die erst durch die Erziehung zur Verschiedenheit führe, nicht einverstanden ist, sondern ihm wohl in dem angedeuteten Sinne entgegenzutreten gedachte.

[2]) In den allzuschroffen sozialen Gegensätzen, welche die kulturellen Verhältnisse in Frankreich und namentlich Paris gezeitigt, sieht Wieland auch die Erklärung für die im übrigen unbegreifliche Theorie Rousseaus; sie sind „die geheime Geschichte des Rousseauischen Systems" (vgl. 31, 13 ff.).

Wieland gibt uns von der politischen Gleichheit folgende Definition: er verstehe unter ihr keine absolute Gleichheit, die allen Unterschied zwischen Klassen und Ständen, Armen und Reichen, Optimaten und Idioten, gebildeten und rohen Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft aufhebt, sondern nur, daß alle Bürger des Staates ohne Ausnahme vor den Gesetzen gleich seien, daß keine privilegierte Kaste vorhanden sei etc. (41, 217). Das französische Ideal ist ihm übrigens völlig illusorisch, solange man nicht auch zu der Gleichheit des Eigentums vorschreite und nicht alle Franzosen in „hommes à quarante écus“ [1]) verwandelt würden (41, 225). Denn daß man nur den Adel und die Klerisei um ihr Vermögen gebracht, sei eine willkürliche Inkonsequenz (N. T. M. 92, II, 284 und 285) dem übrigen Kapitalismus gegenüber. Was die Sonderrechte angeht, so sei die Beseitigung von Prärogativen einzelner Stände, durch die andere zu Sklaven würden, das erstrebenswerte Ziel, mit andern Worten, man hätte nur die Mißbräuche beseitigen, nicht aber alte Institutionen ganz umstürzen und an ihre Stelle die utopische Gleichheit setzen sollen (S. 77 ff.). Denn die französische Nation würde dabei nichts gewinnen, künftig „von lauter Kesselflickern und Scherenschleifern abzustammen“ (41, 159). Es sei das ein Rückschritt zum ursprünglichen Zustande der Roheit (40, 337), durch den sie sich den „Kaffern und Kaliforniern“ gleich gemacht hätte.

Aus diesen Äußerungen entnehmen wir, daß Wieland auch den Menschenrechten gegenüber einen gesunden Mittelweg predigt, insofern er schneidenden Härten der historischen Entwicklung ebensowenig das Wort redet als übertriebenen naturrechtlichen Forderungen der Besitzlosen. Nicht Freiheit und Gleichheit ist sein Schlagwort, sondern Ordnung und Sicherheit.

V.

Volksbildung.

Der öffentlichen Erziehung widmet Tifan seine größte Sorgfalt, weil sie überhaupt die „wesentlichste Angelegenheit des Staates ist“ (II, 259; vgl. 11, 63).

[1]) Den Ausdruck nimmt Wieland aus der gleichnamigen Satire Voltaires.

Mit der Erziehungsfrage hat Wieland sich naturgemäß in seiner Eigenschaft als Hauslehrer in der Schweiz vielfach beschäftigt.[1]) Zeugnisse dafür sind „Herrn Wielands Plan von einer neuen Art von Privatunterweisung“ (1754)[2]) und der Plan einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens junger Leute,[3]) der von Lessing in den Literaturbriefen (9—14) so arg mitgenommen wurde.

Allerdings ermangelt auch die Pädagogik Wielands der Selbständigkeit. Bis auf einen noch zu erörternden Gegensatz ist er vollständig abhängig von seinem großen Gegner Rousseau, zu dessen Emile er für sein von Christine Hagel zu erwartendes Kind ein Konkurrenzwerk „qui s'appellera Theano et sera plus à portée de tout le monde et plus practicable“ zu schreiben gedachte (vgl. Hassenkamp a. a. O. 60). Die Erziehung in erster Linie zum Menschen und Bürger und dann erst zu den einzelnen Berufen,[4]) die Betonung der Charakterbildung im Gegensatze zum bloßen Wissen,[5]) die individuelle Erziehung[6]) durch den Hausmeister, sowie die Forderung der Sokratischen induktiven Methode,[7]) die Betrachtung der Natur und der Geschichte zum Erweise der Teleologie in der Welt,[8]) der Wert, der den Reiseerfahrungen als Erziehungsmittel (II, 116) und der körperlichen Bildung beigelegt wird (II, 262),[9]) das alles sind Grundsätze von Rousseaus Erziehungslehre, die sich auch Wieland mit ganz geringen Abweichungen zu eigen macht.

Indes trennt die beiden Pädagogen doch ein wichtiger Gesichtspunkt. Rousseau nimmt gemäß seiner Theorie von

[1]) Vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. I. 344 ff.; vgl. auch H. Funk, Beiträge zur Wieland-Biographie. Freiburg i. B. und Tübingen 1882, 5 ff.

[2]) Vgl. Hirzel, Eine vergessene Schrift Chr. M. Wielands. Archiv für Lit.-Gesch. XI, 377 ff., und Seuffert. Anzeige von Funks Beiträgen zur Wieland-Biographie. Archiv XII, 395 ff.

[3]) Sammlung einiger prosaischen Schriften von C. M. Wieland. Zürich 1758, III. Teil, 95 ff.

[4]) II, 260, Archiv XI, 377, Plan etc. a. a. O. 120, 136, 143.

[5]) Archiv XI, 379.

[6]) Plan etc. a. a. O. 99.

[7]) Archiv XI. 380; vgl. Gold. Sp. Ausg. 1772, Vorrede z. III. Teil, IX f.

[8]) Archiv XIII, 494; II, 99.

[9]) Titan setzt Schulärzte ein, die über die Gesundheit der Zöglinge zu wachen haben.

der natürlichen Gleichheit mit Helvetius auch eine verhältnismäßig gleiche Veranlagung der Menschen an und schreibt infolgedessen der Erziehung und dem Wissen allein eine umformende Kraft zu, der das Individuum alles, was es ist, zu verdanken hat. Wieland dagegen setzt zwar eine natürliche Fähigkeit eines jeden zur Entwicklung voraus und schlägt demgemäß den Wert des Wissens ebenso hoch an (II, 128), aber er unterschätzt doch nicht die natürliche Ungleichheit (S. 68), und so ist ihm das Wissen nicht, wie Rousseau und Helvetius, von absolutem, sondern nur relativem Werte, ein zweischneidiges Schwert, in der Hand des Weisen ein Segen, in der des Toren ein Fluch.

Dieser Gesichtspunkt ist festzuhalten, wenn von Wielands Stellung zur Volksaufklärung die Rede ist. Durch ihn tritt bei Wieland, im Gegensatze zum französischen Radikalismus in diesen Fragen, neben die freie Kritik doch ein konservativer Zug. Begriffe, die für den einen Vorurteile sind, müssen dem andern noch Wahrheit sein. Er bemißt als Moralphilosoph, ebenso wie Iselin (a. a. O. II, 367), die letztere überhaupt nach dem Standpunkte der Nützlichkeit; „eine Wahrheit, die nichts nützt, ist ein hölzernes Hufeisen", sagt er 1754 (Archiv XI, 380), und dieser Machiavellistische Gedanke, der zur Erreichung seines Endzweckes nicht nach dem absoluten Verhältnisse seiner Mittel zur Sittlichkeit fragt, ist es auch, der ihn in guter, wohlmeinender Absicht seine Apologie der Vorurteile schreiben läßt. Auch andere ehrenhafte Männer, wie Garve, konnten diesen Nützlichkeitsstandpunkt in dem Verhältnisse der Moral zur Politik vertreten.[1]) Es ist jene Theorie, die schließlich zu Bentham führte, der die Nützlichkeit oder die „Herstellung des größtmöglichen Glückes für die größtmögliche Anzahl" als oberste Richtschnur des staatlichen Handelns aufstellte.[2]) Wegen dieser Stellung haben die Feinde Wielands dem Dichter schon früh den Vorwurf der Volksverdummung gemacht. Jacobi schreibt an Elise Reimarus

[1]) Garve, Betrachtungen über die Verbindung der Moral mit der Politik, Breslau 1788.

[2]) Mohl a. a. O. III, 604; vgl. III, 355.

(28. Mai 1781): „Ich erhielt gestern ein Pack Gothaischer Zeitungen und fand in einer derselben Gillets Abhandlung über die Preisaufgabe der Berliner Akademie, inwiefern man das Volk hintergehen müsse, mit großem Lobe angezeigt. Gillet scheint nach diesem Auszuge vollkommen Wielands Grundsätze gegen das Volk angenommen zu haben etc.“ Dazu gibt Jacobi den Hinweis: „Wissen Sie, wo all dieser Wust sich herschreibt? Von dem elenden Schwätzer Linguet etc.“ Jacobi bringt hier diese Frage mit dem „Rechte des Stärkern“, das er fälschlich aus dem Aufsatze „über das göttliche Recht der Obrigkeit“ herausliest (S. 56 ff.), in Zusammenhang. Indes kann die Quelle auch für diese Anschauung nicht Linguet sein, denn sie findet sich bei Wieland schon sehr früh. So in den Platonischen Betrachtungen über den Menschen, in welchen Wieland von der „Neigung zum Neuen und Wunderbaren“ und von der „Trägheit und Furchtsamkeit“ des Volkes, also unter Anspielung auf die religiösen und politischen Vorurteile der breiten Masse, sagt, man solle jene klug auszunützen wissen (vgl. 30, 148). Ebenso schreibt er 1763: „Man muß die Vorurteile nicht respektieren; aber man muß ihnen, wie einem Ochsen, der Heu auf den Hörnern trägt, aus dem Wege gehen“ (L. W. I, 5; vgl. Ag. B. I, 309 f.). Die hier ausgesprochene Toleranz gegen die Vorurteile empfahl auch schon Montesquieu im Esprit des lois den Gesetzgebern; aber wir brauchen überhaupt nach einer Quelle nicht zu suchen. Es ist der Gedanke vielmehr eine Tatsache, die Wieland einfach der Entwicklungsgeschichte entnimmt. Diese zeigt ihm, daß es auf religiösem sowohl als auch politischem Gebiete Zeiten gibt, wo das unwissende und „immer betrogene Volk getäuscht sein wolle und oft zu seinem eigenen Besten getäuscht werden müsse“ (40, 395; vgl. 387). Und wenn Wieland diesen Erfahrungssatz seiner Zeit gegenüber in Anwendung zu bringen wünscht, so tut er es eben nur, weil er sie noch für unreif zu einem Bruche mit jenem Axiome hält. Deswegen steht für ihn allerdings auch der Satz fest: Aber wie lange diese Periode der Kindheit dauern möge, einmal kommt die Zeit, „wo sich die Menschen nicht mehr wie Kinder behandeln lassen, nicht mehr betrogen sein wollen“ (40, 396; vgl. 27, 33).

Diesen Zeitpunkt glaubte Wieland auch zunächst mit der französischen Revolution gekommen (vgl. 40, 378); bald aber belehren ihn die Ereignisse eines andern, und so muß er schließlich in dem ersten Gespräche unter vier Augen „Was verlieren oder gewinnen wir dabei, wenn gewisse Vorurteile unkräftig werden?“ (42, 7 ff.) wieder zu seinen gewohnten Anschauungen zurückkehren.

Die Erfahrung, an der sein Herzenswunsch eben nichts ändern konnte, überzeugte ihn aufs neue von der alten Wahrheit „Mundus vult decipi“, der Hieronymus Cardanus die klassische Form gab, als er die Menschen in „bloß Betrogene, betrogene Betrüger und nicht betrogene Nichtbetrüger“ [1]) gruppierte. Auch Goethe neigte zu der Anschauung, Weltkenntnis führe zum Betrug [2]), und Schiller können wir mit der Mahnung in der Glocke:

„Weh' denen, die dem Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn,
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
Und äschert Städt' und Länder ein“

als dritten im Bunde anführen.[3])

Indes ist es natürlich falsch, mit Jacobi aus dieser Anschauung den Rückschluß zu ziehen, als trete Wieland für die Volksverdummung ein. Wie Schiller in den ästhetischen

[1]) Vgl. Überweg-Heinze, Geschichte der Philosophie, 8. Auflage, III, 1, 46. Wielands Anlehnung an Cardanus' Ausdruck ist zum Teil dem Wortlaute entsprechend (S. 89; vgl. 27, 285; 27, 46; II, 22). Cardanus war dem Dichter genau bekannt; vgl. 15, 154 Anm. zur Stanze 29 im Neuen Amadis; vgl. 31, 60.

[2]) Vgl. Andreas Fischer a. a. O. 27 f.

[3]) Der Zusammenhang mit Wielands Anschauung wird uns äußerlich klar, insofern diese Stelle, wie Weizsäcker (Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. X, 221 f.) wahrscheinlich gemacht hat, unter dem Eindrucke der Lesung von Wielands I. Gespr. unter 4 Augen entstanden ist; hier heißt es: „Bedenke, daß gegen Einen, der zur Beförderung wahrer Aufklärung tätig ist, hundert sind, die ihr aus allen Kräften entgegenarbeiten, und zehntausend, die seine Dienste weder begehren noch vermissen. Auch bitte ich nicht zu vergessen, daß man unter zehn Aufklärern wenigstens die Hälfte rechnen muß, die ihre Pechfackel so ungeschickt und unvorsichtig handhaben, als ob es ihnen weniger darum zu tun sei, uns zu leuchten, als uns die Häuser über dem Kopf anzuzünden etc.“ (42, 32 f.).

Briefen der Erziehung des Menschengeschlechtes das Wort redet und Goethe in den Venetianischen Epigrammen (56) mahnt:

„Ungeschickt und wild sind alle rohen Betrognen;
Seid nur redlich und so führt sie zum Menschlichen an“
(Hempel II, 148),

so fühlt sich auch der „Aufklärer“ Wieland als Lehrer seiner Nation. Auch sein Ideal ist, daß allmählich richtige Begriffe „bis zu dem gemeinen Manne, ja bis zu den niedrigsten Volksklassen durchdringen“ (N. T. M. 91, I, 435; vgl. 32, 21 und 40, 370 f.); aber er weiß, daß dieses Ziel nur nach und nach durch eine Reihe von Mittelstufen erreicht werden kann, wie auch die Natur selbst keine Sprünge macht (vgl. 12, 270). Die Aufklärung ist also nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen wohltätig und jedes Zuviel vom Übel.

Dem entsprechend regelt Tifan die Volksbildung; er sieht es als seine Aufgabe an, „jede besondere Klasse zu den Tugenden ihres künftigen Standes und überhaupt alle zu jeder Tugend des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu bilden“ (II, 261). Es kommt bei dieser Sondererziehung, im Gegensatz zu Rousseau, der in demokratischer Weise eine gleichmäßige Förderung aller sich zum Ziele setzt, bei Wieland ein gewisses aristokratisches Element zur Geltung. Eine sorgfältige Erziehung ist nur den oberen Ständen zugedacht und der allergrößte Nachdruck auf die Prinzenerziehung selbst gelegt; bei den übrigen Klassen ist das Bildungsmaß in entsprechender Weise geregelt. Nur die talentvollsten Kinder aus den niederen Ständen sollen hiervon eine Ausnahme machen und, wie in der Utopia,[1]) in öffentlichen Anstalten auf Staatskosten einen höheren Unterricht empfangen. Für die Landbevölkerung verlangt Tifan wenig; sie lernt lesen, schreiben und rechnen und wird mit den Grundbegriffen der Religion und Moral vertraut gemacht. Für die übrigen Stände bestehen Fachschulen (II, 263); die oberen werden zunächst in Gymnasien erzogen und dann nach einer sorgfältigen Beurteilung der Fähigkeiten des Einzelnen zu ihren gelehrten Berufen gesondert herangebildet. So in erster Linie der Adel

[1]) Mohl a. a. O. I, 191.

(II, 277), dann die Priester und Lehrer. Die Geistlichkeit findet ihre Vorbereitung, so wie sie Kaiser Joseph durch ein Dekret vom Jahre 1782 einführte (vgl. Allg. D. Biogr. 14, 553), in Seminarien unter Staatsaufsicht (II, 249 f. und 271 f.). Ebenso verlangt Wieland auch eine genügende Durchbildung der Lehrer der höheren sowohl als der niederen Schulen in besonderen Anstalten (II, 273) und eine gerechte materielle (II, 262) wie soziale Stellung der Jugendbildner (II, 273). Überhaupt soll der Staat auf ein so wichtiges Institut, als die Erziehung es ist, auch hinreichende Geldmittel verwenden. Wenn Wieland im goldenen Spiegel (II, 261) klagt, daß auf Schulzwecke in der Regel zu wenig verausgabt würde, so ist das nur die Wiederaufnahme eines früheren Vorwurfs (Archiv XII, 596).

Im übrigen ist noch folgendes hervorzuheben. Der Zweck der Erziehung überhaupt ist die Heranbildung zum guten Bürger und Menschen (II, 266). Sie erstrebt also die moralische und politische[1]) Ausbildung des Einzelnen (II, 265), der auch die Frauen teilhaftig werden sollen (vgl. 49, 100 ff. und 109 ff., S. 99). Unter den Unterrichtsgegenständen ist in erster Linie die Muttersprache zu berücksichtigen (II, 266).

Aus dem Umstande, daß Tifan den Unterricht den Bonzen entzieht (II, 248), entnehmen wir, daß Wieland die Schule als ein weltlich politisches Institut des Staates betrachtet, das von der Kirche vollständig getrennt sein soll. Diese Anschauung findet sich bei ihm auch sonst. So bedauert er in den „Briefen über einige neueste Begebenheiten“ (M. 88, III, 191 ff.), daß in Bayern „die wichtigste aller inneren Landesangelegenheiten“ den Mönchen übertragen sei, und fordert in diesem Sinne die Auflösung der Klöster und ihre Umwandlung in staatliche Schulen.

Eine gute Volksbildung ist nach Wielands Meinung auch die wesentlichste Stütze einer Verfassung. Von der franzö-

---

[1]) Gerade die bei Wieland so häufig wiederkehrende Forderung der politischen Bildung (auch der Frau) ist am Ende des 18. Jahrhunderts nicht bedeutungslos. Seuffert (Viertelj. I, 348) weist darauf hin, wie lehrreich nach dieser Richtung ein Vergleich des Agathon mit dem Wilhelm Meister sei.

sischen Konstitution hofft er 1791, daß sie sich durch eine besser erzogene künftige Generation werde halten lassen (vgl. N. T. M. 91, I. 435), und glaubt auch 1801, daß die Schweizer durch eine echt republikanische Erziehung die ihnen aufgedrungene Republik lieben lernen würden (vgl. Ag. B. IV, 251).

Darum unterstützt er gern alle Bestrebungen, die nach dieser Richtung im 18. Jahrhundert in Deutschland gemacht werden. Vor allem empfiehlt er Basedows Philanthropin zu Dessau als „eine Pflanzschule künftiger Menschenfreunde, künftiger Patrioten, aufgeklärter Lehrer und nützlicher Bürger in allen Ständen" den deutschen Schulen, die Verbesserungen dringend vonnöten hätten, als Musteranstalt (vgl. M. 75, II; 144), und er bleibt bei diesem Urteile (Horn 179, M. 76, I, 195; M. 76, II, 186 ff.; M. 88, III, 98), wenn er auch gelegentlich abfällig von jener Schöpfung spricht (vgl. J. B. I, 257 und 278; Horn 202).

VI.

Stände.

Nach Wielands Anschauung ist ein Klassenunterschied die notwendige Voraussetzung für die bürgerliche Gesellschaft überhaupt (II, 130), deren erstes Prinzip die Unterordnung ist. Nur wo diese vorhanden, kann ein gemeinsames Endziel erreicht und der Staatszweck erfüllt werden. Dafür bildet jeder Organismus in der Natur das Beispiel; „das menschliche Geschlecht gleicht in gewisser Betrachtung einem Orangenbaum, welcher Knospen, Blüten und Früchte, und von diesen letztern grüne, halbzeitige und goldfarbene mit zwanzig verschiedenen Mittelgraden, zu gleicher Zeit sehen läßt" (12, 270; vgl. II, 230). Von einer Gleichheit des Menschen als einem Naturrechte könne nicht die Rede sein (S. 67), vielmehr wird gerade der Standesunterschied etwas für die Wohlfahrt des Ganzen Notwendiges (41, 72). Allerdings ist es Aufgabe des Staates, allzugroße Ungleichheit zu verhindern (II, 56; 13, 161; 18, 101); denn diese ist ebenso wenig Absicht der Natur, die nur sanfte Mannigfaltigkeit hervorbringt.

Dem entsprechend hat Tifan seine Untertanen in sieben Klassen eingeteilt: „Sie bestehen aus dem Adel oder den Nairen, den Gelehrten, den Künstlern, den Kaufleuten, den Handwerkern, dem Landvolke und den Tagelöhnern“ (II, 268). Wenn er sie aber derartig von einander sondert, daß die Kinder immer in der Hauptklasse ihres Vaters bleiben müssen, so entstehen dadurch, wie in der Utopia, Arbeitergemeinschaften im Sinne der römischen Familie (Michels und Ziegler a. a. O. XXXI); und Tifan umgeht die gefürchtete „allzugroße Ungleichheit“ doch nicht, wenn er eine Einrichtung schafft, die den Kastenstaat der alten Indier mit seinen unüberbrückbaren Klassengegensätzen herbeiführen muß.

Hier zeigt sich so recht, wie Wieland, vollständig von literarischem Vorbilde abhängig, utopische Forderungen aufstellt. Die Klassifizierung, ebenso als das bestimmte vorgeschriebene Zeremoniell für jeden Stand zur Aufrechterhaltung der Autorität, findet sich schon bei Fénelon.[1])

Wir werden freilich aus dieser Klassenordnung auch eine praktische Folgerung ziehen können: treue Pflichterfüllung eines jeden in seinem ihm zugewiesenen Kreise, die richtige Funktion der einzelnen Glieder, ist die notwendige Voraussetzung für das Wohlergehen der Gesamtheit (vgl. L. W. II, 137). Es ist der Bürgersinn Goethes,

> „Also, wer dem Hause trefflich vorsteht,
> Bildet sich und macht sich wert, mit andern
> Dem gemeinen Wesen vorzustehen“,

(vgl. Hempel XI, 83), den Wieland hier fordert.

Diesen Anschauungen über die Ständefrage gemäß verurteilt Wieland auch die Aufhebung des erblichen Adels in Frankreich als einen schweren politischen Fehler (41, 132 ff.). Die Institution sei zwar ein Vorurteil, aber ein wohltätiges, das dem Staate einen großen praktischen Nutzen gewähre und darum geschont werden müsse (41, 159). Freilich verkennt Wieland durchaus nicht die Schattenseiten des franzö-

[1]) Übrigens sieht auch Wolff („Vernünftige Gedanken vom gesellschaftlichen Leben der Menschen“, § 363) in Kleider- und Tischordnungen, streng nach Standesverhältnissen abgestuft, eine Maßregel gegen den Luxus (vgl. Roscher a. a. O. 354).

sischen Adels. Er weiß, daß der Adel an sich kein Verdienst ist (21, 270; 13, 213), und haßt die Aristokratie, von welcher Beaumarchais im Figaro das Schlagwort prägte: „Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus.“ Gerade die Vorrechte des Adels bedingen nach seiner Meinung auf der andern Seite auch größere Pflichten (13, 116 f.); dagegen verdiene ein bevorrechtigter Stand, der sich um den Staat nur das „Verdienst einer Hummel erwirbt“ (13, 120), keine Schonung (N. T. M. 90, II, 274, Anmerk.). Ein jeder habe in der Welt eine gewisse Stelle auszufüllen, und darum müsse solch ein „verdienstloser Geck von Stande“ als Nichtstuer, mit Swift zu reden, mit Füßen aus der Schöpfung hinausgestoßen werden (13, 213 f.). Von diesem Adel, der sich nach Napoleons III. treffendem Wort das noblesse oblige mit noblesse exempte übersetzte,[1]) spricht Wieland als den „heimlichen Freunden des Despotismus“ (41, 10) immer verächtlich.[2]) Seinen Schutz findet ein besserer Adel, der seiner ursprünglichen Aufgabe getreu geblieben ist.[3]) Mit Montesquieu ist Wieland von der historischen Bedeutung des Adels und auch seiner Zweckmäßigkeit überzeugt (vgl. N. T. M. 91, II, 333, Anm.). Wie die Aristokratie nur dadurch entstand, daß der König als die Quelle der Autorität diese gradweise verteilen mußte (40, 363), so sieht Wieland im Adel eine notwendige Zwischenstufe zwischen König und Volk (II, 57). Er faßt ihn auf als eine mächtige Stütze des Autoritätsgedankens an sich und daher zugleich des Staates (II, 276). Somit hat auch jetzt das Wort des goldenen Spiegels Geltung: „Ein zahlreicher Adel von mittelmäßigem Vermögen ist einem großen Reiche ebenso nützlich, als ihm der Reichtum einiger wenigen und die Armut der meisten übrigen schädlich ist“ (II, 131). Darum wären in Frankreich viel besser Reformen an Stelle der gänzlichen

[1]) Vgl. Treitschke. Historisch-politische Aufsätze, III, 55.

[2]) Vgl. N. T. M. 90, III, 231, Anm.; Keil 151; N. T. M. 92, III. 392, Anm.

[3]) Zweifellos haben Wieland hierbei gerade deutsche (preußische) Verhältnisse als Muster vorgeschwebt, wie er denn auch den deutschen Adel ausdrücklich nicht mit dem französischen auf eine Stufe gestellt wissen will (vgl. N. T. M. 91, II, 435).

Vernichtung einer nur durch Mißbrauch schlechten Institution getreten. Die Franzosen hätten ihren Adel nach dem Muster des englischen umgestalten sollen. Ein englischer Pair verliere dadurch nichts von seiner nobility, daß seine jüngeren Söhne nur Commoners seien. Dagegen gewinne der Adel umgekehrt gerade durch diese Einrichtung, die einen heilsamen Wettbewerb mit den Bürgerlichen herbeiführe (vgl. 41, 130).

Mit dieser Anerkennung des englischen Systems hat Wieland freilich den starren Forderungen des goldenen Spiegels gegenüber liberaler denken gelernt. Jetzt tritt er entschieden für die Bekämpfung von Standesprivilegien ein: „Kein einziger Stand ist in einem freien Staate berechtigt, Prärogativen zu verlangen, wodurch ein großer Teil seiner Mitbürger nicht nur zu seinen Untertanen, sondern sogar zu seinen Sklaven werden muß. In einem freien Staate ist jedermann vom obersten Regenten bis zum untersten Tagelöhner den Gesetzen untertan“ (41, 129).

Diesen Standpunkt kennzeichnet Wieland selbst als einen Fortschritt in seiner Entwicklung, wenn er in der Fortsetzung der Könige von Scheschian, seine früheren Ausführungen kritisierend, gerade als den größten Fehler der Gesetzgebung Tifans und Hauptgrund zum Untergange des Reiches die allzugroßen Machtbefugnisse bezeichnet, die jener dem Adel eingeräumt hatte (II, 282).

VII.

Volkswirtschaft und Staatsverwaltung.

Sehr wichtig für ein gesundes Staatsleben erscheint Wieland die Volkswirtschaft; er schreibt darüber 1772 an Jacobi: „Rien de plus sublime que l'économie politique selon moi“, und fährt fort: „Mais que nos princes et ceux qui les gouvernent sont encore loin des vrais principes de cette science aussi simple que féconde en conséquences qui tendent au bien de l'humanité“ (J. B. I, 60).

Der Aufschwung, den die Volkswirtschaft durch die Bemühungen der Physiokraten in Frankreich genommen hatte,

rief auch in Deutschland Bewegung hervor, und so erörtert Wieland auch diese Frage als eine aktuelle.

Freilich dürfen wir hier von ihm am allerwenigsten Originalität erwarten (vgl. Roscher a. a. O. 474 f.). Wieland steht in dem Kampfe, den die Physiokraten gegen das Merkantilsystem führen, als Eklektiker auf dem Standpunkte seiner Gewährsmänner Justi und Sonnenfels, ohne jedoch vollständig von ihnen abhängig zu sein.

Als Physiokrat betont er die Bedeutung des Bauernstandes für den Staat; „der Bauernstand, als die wahre Grundlage der ganzen bürgerlichen Gesellschaft“ (II, 226), erfreut sich des besonderen Wohlwollens Tifans, und wenn dieser sich selbst zur Zunft der Landleute rechnet und alljährig an einem der ersten Frühlingstage ein Stück Feldes ackert (vgl. II, 226), so wird man an Josephs II. physiokratische Neigungen erinnert, denen zufolge dieser am 19. August 1766 eigenhändig ein Feld pflügte (vgl. Roscher a. a. O. 631). Weiter ist Wieland als Physiokrat dem mittelalterlichen Zunftzwange gegenüber für einen freien Wettbewerb des Handwerks und wendet sich gegen alle Vorrechte und Freiheiten, die das Merkantilsystem den Innungen gewährt hatte (vgl. II, 227). Nach seiner Anschauung bringt dieses von den Merkantilisten so sehr begünstigte wirtschaftliche Kastenwesen nur gegenseitige willkürliche Bedrückung hervor. Wie Sonnenfels (Roscher a. a. O. 546) verwirft er auch die Monopolien (vgl. M. 74 I, 353) und strebt in seinem goldenen Spiegel das, was gerade als Hauptverdienst des Physiokratismus bezeichnet wird,[1]) eine Vereinfachung des unleidlichen Steuersystems, an. Die „Abgaben unter unzähligen Titeln und Rubriken“ (II, 222), die zu einem ungeheuren Volkselende unter den Vorgängern Tifans führten, werden von diesem zu einer Grund- und progressiven Einkommensteuer vereinfacht (II, 218 f.); damit wird eine klare Übersicht seitens der Staatsleitung erzielt und auch die notwendige Kontrolle (II, 211) der Beamten ermöglicht. Hatte der Merkantilismus hauptsächlich Handel und Gewerbe

[1]) Vgl. den Artikel „Zur Beurteilung der physiokratischen Briefe an Herrn Professor Dohm“ von J. Mauvillon (M. 80 III, 75 f.).

begünstigt, dagegen den Bauernstand, der ihm auch sonst politisch nichts galt, von jeglicher wirtschaftlichen Betätigung ausgeschlossen (vgl. Mohl III, 296), so erstrebte der Physiokratismus umgekehrt eine einseitige Förderung des Landvolkes; aber auch das verstößt gegen Wielands obersten Grundsatz: „Alles kommt darauf an, durch Unterhaltung eines Kreislaufs, der jedem Teile seine erforderliche Nahrung zuführt, zu verhindern, daß kein Teil auf Unkosten der übrigen zu einer verhältniswidrigen Größe anwachse“ (II, 131).

Demgemäß erfreut sich das Handwerk und Gewerbe in gleicher Weise der Fürsorge Tifans (II, 224). Wie schon Fénelon im Télémaque, tritt auch Wieland im goldenen Spiegel für den Freihandel ein (vgl. II, 223), und eine von den Weisungen aus dem „Unterrichte eines alten persischen Monarchen an seinen Sohn“ lautet: „Beschütze die Kaufleute und beschränke die Freiheit der Handlung nicht durch unnötige Gesetze“ (M. 73, III, 173).

Es kommt Wieland also auf eine gleichmäßige Förderung von Ackerbau, Handwerk und Handel, überhaupt auf einen gesunden, arbeitsamen Mittelstand an (II, 214; vgl. Ag. B. III, 120), und so berührt er sich doch auch mit den Forderungen des Industriesystems, Folgerungen von A. Smiths umgestaltendem Fundamentalsatze, daß Arbeit allein Werte schaffe.

Ebensosehr als Fleiß und Arbeit empfiehlt Wieland, als Feind des Luxus, die Sparsamkeit, in welcher der Hof den Untertanen mit gutem Beispiele vorangehen solle (II, 213 f.), und verwirft im Gegensatze zu Justi (Roscher a. a. O. 462) das öffentliche Spiel (Lotto) wegen seines schlimmen Einflusses auf den wirtschaftlichen Sinn des Volkes (vgl. M. 87, II, 285, Anm.).

Mit diesen Anschauungen geht Hand in Hand die Abneigung Wielands gegen die großen Städte (II, 196). Diese betrachtet er, ebenso wie Fénelon im Télémaque (Buch 22), geradezu als Brutstätten des Luxus und der Sittenlosigkeit (II, 265) und sieht darum in ihnen ein staatsfeindliches Element. Als das Beispiel von Paris ihm während der französischen Revolution diese Auffassung bestätigte, wuchs seine Abneigung so sehr, daß er den so oft beklagten Mangel einer deutschen Hauptstadt als geringeres Übel „gern“ in Kauf nehmen will.

Einen staatsfördernden Faktor sieht Wieland als Physiokrat in einer möglichst starken Bevölkerung (II, 195 ff.; vgl. I, 141). Diese Lehre, das sogenannte Populationssystem, war in Frankreich namentlich vom älteren Mirabeau in L'ami des hommes ou traité de la population,[1]) ferner von Rousseau im Contrat social und in Deutschland von Justi,[2]) hauptsächlich aber von Sonnenfels[3]) vertreten worden. Wieland vermag natürlich neue Argumente für diese Theorie nicht beizubringen; er glaubt, daß eine größere Einwohnerzahl und mehr Arbeitskräfte zu einer nachhaltigeren Ausnützung des Bodens führe und dadurch den Mangel an Unterhalt paralysiere. Es ist das dieselbe Abstraktion, auf die sich auch die übrigen Vertreter der Populationsschule stützen, und die erst durch Malthus' Erfahrungssatz beseitigt wurde, daß die Vermehrung der Menschheit eine geometrische Reihe darstelle, während die Lebensmittel höchstens in einer arithmetischen zunähmen.

Erreicht wird die angestrebte Vermehrung durch zweckmäßige Ehegesetze. Tifan gestattet niemandem die Ehelosigkeit, es sei denn, daß ein körperliches Hindernis vorliegt (II, 197). Des weiteren gehören hierher in Scheschian die Anstalten (Findelhäuser), in welchen arme Kinder verpflegt und erzogen werden.

Im Staatshaushalte macht Tifan einen Unterschied zwischen „öffentlichem Schatze", der für den König unantastbar ist, und den „Ausgaben aus seinem eigenen Beutel" (vgl. I, 162 f.). Zu der „Civilliste" Tifans gehören das Bergwerks- und Salzregal und die Einkünfte aus den königlichen Domänen und Krongütern (vgl. II, 212 f.).

Im übrigen vertritt er die Anschauung, daß der Staatsreichtum nicht in einer wohlgefüllten Staatskasse beruhe (I, 204), sondern in dem Aufblühen des Volksvermögens und glücklicher Untertanen. Seine Vorgänger verfolgen nur ein Kameralinteresse;

---

[1]) Wieland gibt (Gold. Sp. Ausg. 1772. I, 220, Anm.; fehlt bei Gruber) eigens als Quelle der von Danischmend vorgetragenen Ideen (zu I, 141) den „vortrefflichen" Menschenfreund von Mirabeau an; übrigens hatte er das Werk schon 1759 in der Züricher Abschiedsrede seinen Schülern zum Studium empfohlen (vgl. Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 591).

[2]) Mohl a. a. O. III. 470 ff.

[3]) Roscher a. a. O. 536.

Isfandiar behandelt seine Untertanen „als eine Gattung von Tieren, von welcher sich mehr Vorteile ziehen lassen als von irgend einer andern“ (II, 34); für ihn kommt, wie Merck im „Herrn Oheim“ sagt, der Bauer „gar nicht außer als Mastvieh für die Rechnung des Fürsten in Anschlag“.[1]) Dagegen fragt Tifan niemals „Was ist des Hofes Interesse?“ sondern hat nur das Wohl seiner Untertanen im Auge (II, 222). Dem entsprechend finden auch die „Plusmacher“, die für jedes neue Steuerprojekt von Isfandiar belohnt werden (II, 31), bei Tifan nur einen Platz im Zuchthause (II, 209). Damit wendet sich Wieland mit Justi[2]) gegen ein vielbeliebtes Zufluchtsmittel der Despoten im 18. Jahrhundert, die erschöpften Kassen wieder zu füllen.

Für die Steuern selbst, die Wieland in ganz utopischer Weise nach Merciers Vorgange in öffentlichen Kästen sammeln läßt (II, 218 und Anm., II, 336), gelten vielmehr folgende Grundsätze: sie müssen erstens möglichst gering sein und zweitens gesetzliche Verwendung finden.[3]) Beides berücksichtigt Tifan so, daß sich Staatseinnahmen und Ausgaben immer decken (II, 216). Die Abgaben werden nur zur wirtschaftlichen und geistigen Förderung der einzelnen Untertanen und für die Ruhe nach außen zum Schutze des Staates selbst verwendet.

Den letzteren übernimmt ein stehendes Heer von 200,000 Mann. Wieland ist zweifellos gegen den Krieg, der etwa nur dynastische Interessen verfolgt; er gesellt sich in dem Hasse gegen den „Eroberungskrieg“ in die weite Reihe der vom Humanitätsgedanken ausgehenden Opposition gegen dieses notwendige Übel, ohne es indes mit ihren einseitigen Vertretern, etwa dem „bon Abbé de St. Pierre“ (vgl. Hassenkamp a. a. O. 95), zu halten. Die paix éternelle ist ihm eine Chimäre; er läßt den aus idealen Motiven (Ehre) unternommenen Krieg (vgl. I, 31; vgl. M. 73, III, 171) gelten, verwirft dagegen den Kabinettskrieg (M. 83, II, 234; vgl. auch 40, 89). Tifan steht darum auf dem Standpunkte des Psametichus, „eine friedliche Regierung, die in schlechter Kriegesbereitschaft stände,

[1]) Vgl. Stahr, Ausg. von J. H. Mercks Schriften, Oldenburg 1840, 190.

[2]) Vgl. Justi, Psametichus, Frankfurt und Leipzig 1759, II, 84.

[3]) Moser klagt (Herr und Diener I, 103 ff.) über die schlechte Verwendung der Steuern; ebenso Merck im „Herrn Oheim“ (vgl. Stahr a. a. O. 222).

sei nach dem Zustande der Welt eine einfältige Regierung" (Psametich II, 452), und hält sich durch ein stehendes Heer schlagbereit.

Auch hier sehen wir Wieland gänzlich im Banne praktischer Forderungen, vollständig unabhängig von der literarischen Opposition gegen diese Einrichtung. Diese knüpft sich in Frankreich hauptsächlich an die Namen Montesquieu, Voltaire, Quaisnay und Rousseau. Die Hauptforderung dieser Aufklärer war eine Art von Miliz, wie sie sich in Nordamerika sogar gegen die stehenden Heere der Engländer praktisch erprobt hatte. In Deutschland verwirklichte Friedrich der Große in gewissem Sinne diesen Gedanken; sein stehendes Heer bestand nur zur Hälfte aus Landeskindern, die zudem nur zwei Monate zum Exerzieren verwendet wurden und die übrige Zeit des Jahres ihren häuslichen Beschäftigungen nachgingen. Darum ist hier die Opposition gegen die stehenden Heere nicht so stark und etwa nur Karl Moser, Justus Möser und Mauvillon zu nennen.[1]) Tifans Heer kommt der preußischen Einrichtung sehr nahe; auch seine Soldaten dürfen in Friedenszeiten nicht als „wohlgenährte Müßiggänger" nur die Steuerkraft des Landes schwächen, sondern werden für ihren Sold vom Staate zu kulturellen Zwecken (Bau von Straßen und Kanälen) herangezogen (vgl. II, 224 f.).

Über die Organisation der Verwaltung findet sich bei Wieland noch recht wenig. Es bestand im 18. Jahrhundert in dieser Hinsicht noch zu viel Unsicherheit und Mannigfaltigkeit, als daß er hierzu hätte Stellung nehmen können. Darum läuft bei dem Beamtenheere Tifans alles mehr auf persönliche Charakterbildung als auf feste Normen hinaus, an die sie gebunden wären. Im übrigen spricht sich überall (auch bei Moser) mehr das instinktive Ahnen aus, daß hier Wandlungen eintreten müssen. So erklären sich sowohl bei Moser als auch bei Wieland die häufigen Anklagen gegen die „Favoritminister" (Moser, Herr und Diener I, 220) und Günstlingswirtschaft (I, 151, 157, 162, 164, II, 33) und demgegenüber die Forderung,

[1]) Vgl. M. Lehmann, Scharnhorsts Kampf für die stehenden Heere. Sybels Hist. Zeitschr. 53. N. F. 17 (1885), 276 ff.

nur das Verdienst zu belohnen (I, 153; vgl. Moser a. a. O. I, 170). Ebenso verwerflich erscheint beiden der Hofnepotismus (Moser a. a. O. 186), gegen den sich Wieland im „Unterrichte eines alten persischen Monarchen an seinen Sohn“ mit den Worten wendet: „Lasse nie eine Bedienung des Staates erblich werden; dieser Fehler hat den Untergang der mächtigsten Reiche verursacht.“ Auch der von Moser (a. a. O. I, 405) beklagten Umständlichkeit in der Verwaltung und dem daraus entstehenden schleppenden Geschäftsgange gegenüber (a. a. O. I, 324 und 334) erledigt sich in Tifans Reiche in idealer Weise gleichsam alles von selbst. Endlich ist hier die schwere Anklage der Bestechlichkeit, die Wieland gegen den Richterstand erhebt (vgl. M. 73, III, 181 f.), zu nennen; sie dürfte in unmittelbarem Zusammenhange mit Josephs Reformversuchen (Visitation des Reichskammergerichtes zu Wetzlar) in der Justizverwaltung stehen (vgl. auch I, 156).

VIII.

Religion.

Die Klage Heinses: „O wie glückselig könnten nicht die Bewohner dieser entzückenden Gegenden des Rheins sein, wenn sie eine bessere Religion, bessere Gesetze oder vielmehr — wenn sie eine gute Religion und wenigstens nur erträgliche Gesetze hätten“,[1]) Worte, die er anläßlich einer Rheinreise an Wielands Schüler Schwarz richtete, bezeichnen uns deutlich den hohen Wert, den man im 18. Jahrhundert den religiösen Reformen neben den rein politischen beilegte; und wenn Heinse daran scherzhaft den Wunsch knüpft, Wieland, dieser „Sokrates“, sollte „in der Kartause zu Coblenz Prior“ sein (a. a. O. 728; vgl. 731) und er selbst, Schwarz, La Roche usw. als Mönche unter ihm stehen, dann werde alles besser sein, so ergibt sich weiter, daß gerade Wielands Kreis zu Erfurt kirchenpolitische Fragen stark beschäftigten.

In der Tat charakterisiert hier nur der Schüler in einem launigen Vergleiche die Herzensneigung seines Meisters. Schon

[1]) Seuffert, Wielands Erfurter Schüler vor der Inquisition, Euphor. III, 727.

in dem Entwurfe zu dem Essay vom Jahre 1759 wird die Notwendigkeit des religiösen Fortschrittes betont (S. 26), und immer hält der Aufklärer Wieland an dieser Einsicht fest. Für ihn besteht kein Zweifel, daß die Menschheit, ebenso wie sie auf politischem Gebiete zum Vernunftstaate vorschreiten müsse, endlich auch das Reich der Vernunftreligion errichten werde. Was ist diese aber? Das Christentum in seiner wahren Gestalt (Ag. B. IV, 167), so wie es Tifan in seinem Staate zur Volksreligion erhebt, indem er Wielands Lieblingsgrundsätze in dieser Hinsicht verwirklicht. Zum Verständnis dieses kirchenpolitischen Utopiens unseres Dichters werden wir uns dessen Stellung zum Christentume näher vergegenwärtigen müssen.

Die rationalistische Jugendrichtung Wielands zeigt ihre Spuren bald auch wieder in seiner christlichen Periode[1]) und bleibt dann sein Leitstern dem Positivismus gegenüber.[2]) Als

[1]) Vgl. Seuffert, Wielands Hymne auf die Sonne, Euphorion V, 80 ff.

[2]) Die umstrittene Anmerkung über das Christentum (I, 297) ist zweifellos satirisch aufzufassen. Das zeigt uns einmal ihr Zusammenhang mit dem Texte (I, 208; vgl. 35, 179), der einen Hieb auf das positive Christentum mit seinem Anspruche auf absolute Wahrheit und der daraus gefolgerten Berechtigung der Intoleranz enthält, ein Standpunkt, der ja dem Dichter so verwerflich erscheint. Äußerlich gekennzeichnet wird dieser Sinn der Auslassung durch den Schluß Schach Gebals: keine Krähe solle der andern die Augen aushacken (I, 209). Scheinbar um diesen Eindruck zu verwischen, in Wirklichkeit um ihn zu verstärken, spendet Wieland dem Christentume ein ironisches Lob. Verdächtig erscheint es schon, daß Wieland diese Erörterung in der Form einer Randbemerkung gibt. Die Annahme, daß sie einen ähnlichen Zweck verfolge als seine Versicherung, daß unter den Sultanen, Bonzen und Derwischen des Romanes eben nur diese zu verstehen seien (S. 93), liegt nahe. Außerdem bleibt aber auch der Grund für die „Dissertation" über die Religion der Ägypter, die der Sultan mit Recht überflüssig findet, aufzuklären. Die ganze Auslassung ist nach meinem Ermessen nur um der Anmerkung willen eingeschoben. Nicht die Belehrung über die ägyptische Religion im Texte, sondern die versteckte Satire auf die positiven christlichen Anschauungen in der Glosse ist Wieland die Hauptsache; wir werden also in ihr den etwas gewaltsamen Versuch Wielands sehen müssen, den Leser, der etwa noch im Zweifel darüber sein sollte, ob es sich in dem Romane um eine harmlose Schilderung exotischer Religionsverhältnisse oder eine Satire auf heimische Anschauungen handle, endgültig aufzuklären und auf den wahren Kern der folgenden Geschichte aufmerksam zu machen. Bei dieser

die Verkörperung wahrer christlicher Gesinnung erscheinen ihm nur die ersten christlichen Gemeinden.[1]) Dieses religiöse Ideal ist seiner Meinung nach dann bei der Ausgestaltung des Christentums zur politischen Religion verloren gegangen (32, 37) und an seine Stelle ein dogmatischer Formalismus getreten, der nach Jupiters Ausführung im 6. Göttergespräche [2]) nicht besser, sondern eher schlechter ist als das Heidentum selbst (27, 279 ff.). Vom Neuplatonismus gefördert, hätte der Dämonenglaube, dieser Fluch, der dem menschlichen Geschlechte anhaftet (32, 38 und 32, 123 ff.), auch den ursprünglich so einfachen reinen Religionsbegriff, den Christus der Welt gab, mit allerlei heidnischen Vorstellungen verknüpft [3]) (vgl. Iselin a. a. O. II, 264). So sank das Christentum bald auf die Tiefe

---

Auffassung verstehen wir auch die Mitteilung Böttigers besser (Lit. I, 139), daß Wieland auf Befehl des Mainzer Vikariats wegen allzu freimütiger Äußerungen über Religion habe sechs Bogen ins Feuer werfen müssen. Die Anmerkung würde dann als ein kleiner Rest jener religiösen Angriffe eben sarkastisch aufzufassen sein, während sie, ernst genommen, doch in wunderlichem Gegensatze zu den beseitigten religiösen Erörterungen und dem Verhalten der vorgesetzten Behörde gestanden haben müßte. So gehört sie zu jenem vom Dichter so oft beliebten ironischen Spiele (S. 31), das er auch auf die Gefahr hin anwendet, daß solche „feine Züge in einem Schiefkopfe zu schiefen Zügen werden" (J. B. I, 96). Lavater hatte das Unglück, zu den letzteren zu gehören, insofern er aus der genannten Stelle Wielands Wiederbekehrung herauslas (Horn, 366). Loebell, der auch glaubt, daß dieser christliche Herzenserguß „nichts weniger als ernst gemeint ist" (a. a. O. 219, Anm. . bringt als einzigen, aber wohl wichtigsten Beleg für diese Auffassung Wielands Spott über die Täuschung Lavaters, in einem Briefe an Jacobi: „Sie sehen, wie richtig in Musarion gesagt ist, diese Geisterart kann keinen Scherz vertragen" (J. B. I, 115).

[1]) Schon Iselin hatte (a. a. O. II, 233) das Christentum in seinen Anfängen wegen seiner „reinesten Lauterkeit" gepriesen, und das Urchristentum hat ganz gewiß in dem Religionsunterrichte, den Wieland seinen Schweizer Schülern erteilte, eine große Rolle gespielt, wenn er zu diesen in der Züricher Abschiedsrede sagt: „Vous connaissez le christianisme dans sa pureté, dans sa simplicité sublime" (Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 593; vgl. Schnorrs Archiv XIII, 198 ff.).

[2]) Ganz ähnlich sind die Ausführungen Wielands im Agathodämon und Peregrinus Proteus.

[3]) Hierher rechnet Wieland z. B. die Kanonisierung, die er (27, 289 und 24, 166) mit der Apotheose der Römer in Parallele stellt; über die Vermischung vgl. auch 24, 196 ff. und 32, 40 f.

der alten heidnischen Anschauungen; „es bleibt, wiewohl unter andern Masken und Namen, immer die nämliche Komödie.“ Diese sehr weit gehenden Ausführungen, die wohl zum Teil auf den Einfluß der „Götter Griechenlands“ [1]) (1788 im Merkur erschienen) zurückzuführen sein dürften, werden im 8. Göttergespräche (27, 301 ff.) doch wieder etwas eingeschränkt. Der allgemeine Fortschritt sei in der kirchlichen Entwicklung unverkennbar, und dieser Gesichtspunkt allein bilde den Maßstab für die Beurteilung.

Wieland betrachtet also vom Prinzipe der Nützlichkeit (S. 71) aus das, was er „Volksreligion“ nennt. Er faßt Staat und Religion als homogene Begriffe (vgl. 40, 182 f.) auf, die aus zwei Grundfunktionen des Menschen fließen (dem Gesellschaftstriebe und gewissermaßen einem Moraltriebe) und sich gegenseitig ergänzen müssen, um gemeinsam dem erstrebten Eudämonismus zu dienen. So wird die Religion ein politisches Institut in Josephinischem Sinne, „ein Leitriemen“ in der Hand des Regenten.[2]) Nicht für das Jenseits soll sie sorgen, sondern dazu dienen, den Staatszweck verwirklichen zu helfen. Das Christentum wird als „Nützlichkeitsmoral“ [3]) die wesentlichste Stütze „der öffentlichen Ruhe und Sicherheit“, und darum heißt es schon im goldenen Spiegel, die schlechteste Religion sei besser als gar keine (I, 226; vgl. 47, 258).

Die Wahrheit, welche in der Religion einen Herzensdienst sieht (35, 337), ist nur sehr wenigen zugänglich. Wie Hieronymus Cardanus (S. 73) gruppiert Wieland die Menschen

---

[1]) In der Lobrede auf das Heidentum (27, 286 ff.) dürfte der Satz „Denn was soll aus Menschen werden, von welchen die Musen und Grazien, die Philosophie und alle verschönernden Künste des Lebens und des feineren Lebensgenusses mit den Göttern, ihren Erfindern und Schützern sich zurückgezogen haben“ ohne weiteres an die Einleitungsstrophen der Götter Griechenlands erinnern. Auch im übrigen berühren sich die Grundgedanken der beiden Dichter; nur bleibt Wieland nicht bei der pessimistischen Klage Schillers, sondern läßt am Schluß (unter Anspielung auf Humanismus und Reformation) die Hoffnung auf eine abermalige Wiedergeburt und Neugestaltung der Dinge auftauchen (27, 287; vgl. auch 35, 386).

[2]) Vgl. Roscher a. a. O. 535.

[3]) Vgl. Pfleiderer, Der deutsche Volkscharakter im Spiegel der Religion. Deutsche Rundschau 1894, III, 276.

(wir können das, was er von den indischen Priestern sagt, in seinem Sinne verallgemeinern) in drei Gattungen: ehrlich Betrogene, Schlauköpfe und bloß Betrüger, und „ehrliche Leute“ (vgl. 43, 192 f.). Für diese Weisen ist die Religion keine politische Sache, sondern Herzensangelegenheit.[1]) Wie bei Schleiermacher in seinen berühmten „Reden über die Religion“ ist auch bei Wieland das wahre Christentum die einfache Lehre, die das im Menschen schlummernde „Gottesgefühl“ zur reinen Vorstellung von Gott erhebt und ihn zu einer treuen Hingabe an das höchste Wesen, zu einer Kindschaft Gottes führt (vgl. 35, 336 f.). Es ist die sogenannte „natürliche Religion“ (32, 49), die nur die Grundsätze, in welchen die einzelnen Systeme übereinkommen, als vernünftig erachtet, dagegen alles Positive, als auf niedrigen Leidenschaften beruhend, verwirft.[2]) Dieses Evangelium des Deismus (vgl. 32, 23 und 32, 49 f.), so wie es Rousseau im vierten Buche des Contrat social als Staatsreligion empfiehlt und im Émile als Glaubensbekenntnis des savoyischen Priesters vorträgt, macht auch Tifan in seinem Reiche zur allgemeinen Religion.

Es gelingt ihm das mit Hilfe eines Geheimbundes, den er, wie Apollonius von Tyana im Agathodämon (35, 65 ff.), zu dem Zwecke gründet, allmählich einen Umschwung in den religiösen Anschauungen herbeizuführen. Seuffert[3]) ebenso wie Breuker[4]) hat angenommen, daß dem Dichter das Wirken der Freimaurer das Vorbild für diese eigenartige Institution abgegeben habe. Das ist indes sehr unwahrscheinlich. Wieland war bis in sein hohes Alter ein Gegner der Freimaurerei. Die geheimen eidlichen Verbindungen sind ihm als „Staat im Staate“ (40, 443) verwerflich, und er macht hier keinen Unterschied zwischen Mönchsorden und Freimaurertum.[5]) Nament-

[1]) Auch Iselin steht auf diesem Standpunkte (a. a. O. II, 236).

[2]) Daher finden auch die Deisten in Böhmen, die Joseph II. als Apostaten nach Siebenbürgen verpflanzte, wegen ihrer „einfachen, philosophischen Religion“ Wielands Schutz (vgl. M. 83, III, 250 ff.)

[3]) Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 414 ff.

[4]) Wielands Goldener Spiegel. Preuß. Jahrbücher 62, 166.

[5]) Vgl. M. 86, I, 244 ff.; 86, II, 97 ff.; 176 ff., 270 ff.; M. 86, III, 53 ff., 243 ff.; 87, I, 186 ff. und N. T. M. 1800, I, 243 ff.

lich deutlich zeigt sich diese Opposition in dem „Geheimnis des Kosmopolitenordens“ (40, 433 ff.). Wieland stellt hier den bestehenden Geheimgesellschaften die ägyptischen und eleusinischen Mysterien gegenüber und hebt dabei den ihm sehr wesentlich dünkenden Unterschied hervor, daß diese Institutionen unter der Oberaufsicht des Staates standen: „Sobald die geheimen Orden sich gleicher Vorzüge werden rühmen können, wird ihnen niemand ihre Rechtmäßigkeit bestreiten können“ [1]) (40, 445). Es werden also, wie Wieland im goldenen Spiegel auch selbst angibt, die „Mysterien bei den Ägyptern und Griechen“ dem Dichter als Muster vorgeschwebt haben, was um so wahrscheinlicher ist, als auch sonst die Religionsverfassung Tifans von antiken Vorstellungen beeinflußt ist.

Tifan ist als Staatsoberhaupt zugleich Oberpriester, und seine Religion ist eine Nationalreligion. Wir finden das Lob dieser Staatsverfassung, durch welche nicht die Priester, sondern vor allem der Staat gewann, auch im 8. Göttergespräche (vgl. 27, 282 f. und 32, 29 f.). Mit ihr verbindet Wieland seine Ideen vom Urchristentume und glaubt so dieses zu einer politischen Volksreligion ohne die Schäden des positiven Christentums ausgestalten zu können. [2]) Darum sind die Priester, nach seiner Anschauung in den ersten christlichen Zeiten nur Lehrer und Vorsteher der Gemeinden (vgl. N. T. M. 91, I, 10, Anm.), in Tifans Religionsverfassung nichts anderes, ebenso wie der reine Kult, den der Scheschianische Reformator einführt, wie schon bemerkt, nur das religiöse Ideal Wielands, Urchristentum in seinem Sinne, ist. Damit erfüllt Tifan die Anforderung, die Wieland schon 1759 an die beste Gesetzgebung gestellt hatte; er fundiert sie „sur le Christianisme joint à la saine philosophie.“ Zugleich hat er Einheit geschaffen und alle die religiösen Sektenkämpfe, die nicht zum wenigsten zum Untergange des Reiches beitrugen, aus der Welt geschafft.

---

[1]) Wielands Eintritt in den Freimaurerorden erfolgt auch erst (1809), nachdem jenes Bedenken gefallen ist (vgl. L. Geiger, Wielandiana. Im neuen Reich 1881, 427 f.).

[2]) Daß Wieland diese Lösung auch praktisch für möglich hielt, beweist 32, 83 f. (S. 92).

Aus diesem religionspolitischen Ideale geht also ein Grundsatz klar hervor, den Wieland in diesen Fragen unter allen Umständen auch in der Wirklichkeit für Axiom hält: der Staat als geschlossene Einheit kann dezentralisierende Elemente auch in religiöser Beziehung nicht dulden, wenn er sich nicht selbst zerstören will.

Unter diesem Gesichtspunkte beurteilt er die mittelalterliche Entwicklung, die Unterwerfung des Staates unter die Autorität der Kirche. In der Annahme der römischen Kaiserwürde aus der Hand des Papstes sieht er einen verhängnisvollen Schritt, weil sich „die Hierarchie dadurch über die Monarchie“ erhob (24, 228), anstatt das Gegenteil herbeizuführen, und „treffend“ findet er (24, 239) Herders Urteil über diese Zeit: „Die Kirche war nicht im Staate, sondern der Staat in der Kirche.“

Aber auch der Dualismus von Kirche und Staat widerspricht dem genannten Grundsatze und findet darum Wielands Billigung nicht. So verstehen wir seine äußerste Spannung anläßlich des „großen Duodramas“ zwischen Joseph II. und Pius VI. (Horn 240). Der Staat muß unbedingt der übergeordnete Faktor sein und sich demgemäß ein Aufsichtsrecht über kirchliche Institutionen wahren; denn in einem christlichen Staate sei die Kirche „kein eigner unabhängiger Staat im Staate“ (vgl. 40, 183; 40, 222 und 227; 35, 398).

Zum mindesten fordert Wieland den modernen Begriff der staatlichen Kirchenhoheit. So billigt er die reformatorischen Bestrebungen der französischen Nationalversammlung, und als der Bischof von Nantes sich weigerte, die Autorität der Nationalversammlung anzuerkennen (N. T. M. 91, I, 6), begleitet Wieland den Bericht darüber mit einer Anmerkung, in der er über „Vermengung der Religion mit kirchlichen Sachen“ spricht, „unter welchen letzteren alle temporalia der Klerisei mit begriffen sind, mit welchen doch die Religion als solche nicht mehr zu tun hat als mit dem Zeitlichen aller andern Diener des gemeinen Wesens“. Er will also „Religion“ und „kirchliche Sachen“ getrennt wissen, ganz in dem Sinne, in welchem wir jetzt das „jus in sacra“ und „jus circa sacra“ als die beiden Rechtssphären von Kirche und Staat voneinander

scheiden: „nicht im Dogma, nicht in der Lehre, nicht im öffentlichen Gottesdienst — sondern in bloßen Gegenständen der äußerlichen Zucht und Polizei“ soll der Staat reformieren dürfen (a. a. O. 13).

Der in Wirklichkeit natürlichste Zustand ist ihm freilich das Staatskirchentum, wie es von den Reformatoren, namentlich von Melanchthon gefordert wird: „Kirche und Staat, Staat und Kirche immer ein Ganzes!“ (40, 183). So wird Tifans Religionsverfassung gegenüber, als dem kirchenpolitischen Utopien Wielands, die englische Staatskirche der praktische Notbehelf: „Indem ich mir diese Vorstellung von der Religion Jesu und der ersten Brüdergemeine, deren Stifter er war, mache, begehre ich keineswegs zu leugnen, daß es in der Folge nicht möglich sollte gewesen sein, eine mit den Grundsätzen und der Moral desselben übereinstimmende Volks- und Staatsreligion zu gründen, die von allem dämonistischen und magischen Aberglauben rein hätte bleiben können .... wie denn etwas diesem von fern Ähnliches seit den Zeiten der Königin Elisabeth in England zu sehen ist“ (32, 83).

Von den kirchenpolitischen Aufgaben des Staates hat sich Wieland hauptsächlich über drei geäußert (Mönchstum, Geistlichkeit, Toleranz), die zu seiner Zeit wohl am meisten das öffentliche Interesse erweckten.

Schon in der Geschichte der Gelehrtheit hatte sich der Dichter gegen das Mönchstum ausgesprochen.[1]) Einen Einblick in die verwerfliche Mönchsmoral gewähren dann die Bekenntnisse des Abulfaouaris auf den beiden ersten Palmenblättern (31, 133 ff.). Den Höhepunkt der Satire aber bezeichnen die Mönchsbriefe, die Wieland zusammen mit La Roche 1771 herausgab.[2]) Wenn wir nach den Gründen dieser Abneigung fragen, so müssen wir folgendes hervorheben. Von vornherein ist die Weltanschauung der Mönche dem lebensfrohen Dichter zuwider: „Ma morale n'a rien de ce que j'appelle la morale des Capucins“ (Ag. B. I, 261). Diesen sachlichen Gegensatz

[1]) L. Hirzel, Geschichte der Gelehrtheit von C. M. Wieland seinen Schülern diktiert; Bibliothek älterer deutscher Schriftwerke der Schweiz, II. Serie, 3. Heft, Frauenfeld 1895, 2.

[2]) Vgl. R. Asmus, G. M. De la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung, Karlsruhe 1895, 79 ff.

mögen die persönlichen Reibereien Wielands in Erfurt mit seinen klerikalen Widersachern noch verschärft haben, und so enthält der goldene Spiegel, unter dem unmittelbaren Eindrucke dieser Verhältnisse entstanden, die schärfsten Angriffe auf Mönchs- und Priesterwesen. Zwar versichert der Dichter, „daß die Worte Bonze, Fakir und Derwisch, so oft sie in dieser Geschichte vorkommen, alle Zeit in der engsten Bedeutung genommen werden und weiter nichts bedeuten, als Bonzen, Fakirn und Derwischen;“ aber daß unter den exotischen Bezeichnungen näherliegende, greifbarere Verhältnisse zu suchen sind, ist unschwer zu merken. Hat doch schon Chr. Weise ähnlich in seiner Tragödie „Naboths Weinberg“ Baalspriester eingeführt, um gegen die Jesuiten loszuziehen, Wieland in den Abderiten den Biberacher Gegensatz von Katholiken und Protestanten unter den Anhängern zweier Tempel verspottet. Dafür spricht auch die behagliche Breite gerade dieser Szenen, die der Leser als eine höchst langweilige Darstellung empfinden müßte, wenn sie nicht von dem eben angedeuteten satirischen Gesichtspunkte aus seine Teilnahme erweckten; und so hatte der Rezensent in den Frankfurter gelehrten Anzeigen seine Freude daran, wie in dem Romane die „gravitätischen Zwitter von Schwärmerei und Heuchelei“ neben ihren Brüdern, den Despoten, an den Pranger gestellt werden.

Der im goldenen Spiegel zum Ausdruck kommenden Gesinnung gegen Priester- und Mönchstum bleibt Wieland auch weiterhin treu; so bildet die Geschichte des weisen Danischmend in dieser Beziehung eine Fortsetzung der Könige von Scheschian.[1]) In den Abderiten sehen wir im Oberpriester Stilpon einen Gesinnungsgenossen des Abulfaouaris, und zugleich wird uns die Gemeingefährlichkeit der Mönche unter dem Bilde der Froschplage dargestellt.[2]) Wieland sieht in

[1]) Vgl. die Umtriebe der Fakirn, insonderheit die Geschichte der drei Kalender 18, 42 ff. und Anm. 358.

[2]) Diese Tierallegorie hat im neunten Mönchsbriefe, in welchem die Mönche mit Heuschrecken verglichen werden, ihre Vorlage (vgl. Asmus a. a. O. 86). Sie wird von Wieland, der auch schon im goldenen Spiegel Derwische und Katzen auf eine Stufe stellt (I, 20 f. und Anm. 275 f.), wieder in den Gesprächen über einige neueste Weltbegebenheiten angewendet. Dieselbe schädliche Rolle, wie die Frösche der Abderiten, spielen hier die Hamster in Kalifornien (vgl. 40, 198 ff.).

den Orden die „Außenwerke der vatikanischen Akropolis“ (M. 88, III, 206), die in ihrer internationalen Gesinnung (S. 99) einer gesunden staatlichen Entwicklung störend in den Weg treten. Wie sollen sich die Staaten dagegen wehren? Hatte in den polemischen Schriften vor dem goldenen Spiegel mehr der Spott des Satirikers als politischer Ernst gewaltet, so finden sich in dem Staatsromane schon die ersten Ansätze zur Lösung dieser Frage; denn wenn Tifan den Ya-faou die Existenzberechtigung abspricht (II, 229), ihre Orden aufhebt und die Mönche in brauchbare Staatsbürger umwandelt, so ist das ein Gedanke, den Wieland später noch eingehender erörtert. Kaiser Josephs Reformen[1]) veranlassen den Dichter 1782 zu den „Gesprächen über einige neueste Weltbegebenheiten“ (40, 159 ff.), in welchen er die Forderung aufstellt, die Mönchsorden gründlich zu reformieren und die Klöster in „Hospitäler, Findelhäuser, Waisenhäuser, Arbeitshäuser“ und „Erziehungsinstitute“ (a. a. O. 178 f.) umzuwandeln. So stimmt er auch dem Versuche, die Benediktiner in Bayern zu reorganisieren, und der Umwandlung ihrer Klöster in Unterrichtsanstalten vollständig zu. Wie es im goldenen Spiegel heißt, daß in Scheschian die Ya-faou in der rohen Vorzeit (II, 231) nützlich waren, so kann Wieland auch hier den Orden ihre historische Bedeutung und relative Berechtigung nicht absprechen (M. 88, III, 133); aber diese Institution hätte sich jetzt überlebt und sei als unzeitgemäß zu verwerfen (vgl. Keil 249). Darum könne der Staat die Neugestaltung der Orden verlangen, um so mehr, als die Umwandlung der Klöster in Schulen leicht durchzuführen sei (M. 88, III, 213).

Der ideale Standpunkt ist freilich der Tifans, die gänzliche Beseitigung der Mönche. Als die französische Nationalversammlung diesen Vorschlag verwirklichte, beglückwünscht Wieland unter Hinweis auf Joseph II., der bei diesen Bestrebungen ob des Widerstandes seiner Untertanen gescheitert sei, die französischen Gesetzgeber, die es schon mit einer so aufgeklärten Nation zu tun hätten (vgl. 41, 87 f.).

Im Gegensatze zu den Ya-faou, die als Träger der alten

[1]) Dekret vom 29. November 1781; vgl. A. D. B. 14, 553.

Mönchsmoral aus Tifans Reiche verschwinden (vgl. II, 229), nehmen seine „Priester" eine sehr geachtete Stellung ein. Sie stehen in der Reihe der Gelehrten mit obenan (II, 270). Dieser Wertschätzung erfreuen sich die Priester, wie sie „sein sollen, aufgeklärt, weise und gut" (M. 75, II, 166; vgl. auch 31. 54), bei Wieland auch sonst; er tritt ihrer Verunglimpfung entschieden entgegen (vgl. M. 79, III, 152, Anm.) und hat die größte Achtung vor der „ehrwürdigen Bestimmung eines Geistlichen, insofern er kein Bonze ist" (49, 121). In diesem Klerus muß er von seinem Nützlichkeitsstandpunkte aus, wie Tifan, eine Stütze des Autoritätsgedankens sehen; der Geistliche ist ihm „als Seelsorger seiner Gemeine eine Art von moralischem Vormund und Aufseher" (40, 226). Darum tritt Wieland auch für eine entsprechende materielle Stellung der Kleriker ein und findet es unbegreiflich, wie man einem so wichtigen Gegenstande die Aufmerksamkeit versagen könne. Die Würde dieses Standes und seine schlimme Lage in den meisten christlichen Staaten bilde einen Kontrast, der nachteilig auf den Charakter der Geistlichen sowohl als auch die Erfüllung ihrer Aufgabe zurückwirke (vgl. 49, 122). Ebenso verurteilt er aus diesem Gesichtspunkte die Beschlüsse der französischen Nationalversammlung vom 4. August 1789, welche den Klerus um seine im Interesse einer gesunden Entwicklung notwendigen Vorrechte brachten.

Eine der ersten Amtshandlungen, die Tifan vornimmt, ist die Durchführung einer strengen Toleranz. Dieser von der Reformation ausgehenden Forderung, die in Locke, Thomas Chubb[1]) und Bayle eifrige Vorkämpfer und in Voltaire im 18. Jahrhundert ihren glänzendsten Vertreter fand, nimmt sich Wieland mit besonderer Wärme an[2]) (vgl. 18, 245; 32, 52; I, 65). Die Toleranz ist ihm eine notwendige Folge der Gewissensfreiheit, welche zu den „unverlierbaren Rechten der Menschheit" gehört (vgl. M. 83, III, 257). Darum hänge diese auch nicht von Fürstenwillkür ab, vielmehr sei der Regent

[1]) Vgl. Lechler, Geschichte des englischen Deismus 356.

[2]) Voltaires Schrift „De la tolerance" will er übersetzen (vgl. Ag. B. II, 238).

verpflichtet, nicht nur das eingeführte Bekenntnis, sondern jede gegebenenfalls auch „zweihundert Religionen“ gegen Angriffe in seinen Schutz zu nehmen (a. a. O. 260; vgl. 32, 105). Dieser Anschauung zufolge vertritt er der „elenden“ intoleranten „doctrina civilis“ des Lipsius gegenüber (vgl. 48, 71 und Anm.) den Standpunkt, an die Stelle des „die menschliche Natur entehrenden und dem Staate so nachteiligen Religionshasses“ müsse „die politische Duldung dissentierender Religionen“ treten. So zeigt sich immer Wielands tolerante Gesinnung; die deistischen Bauern in Böhmen finden seinen Schutz (M. 83, III, 250 ff.), ja sogar die ihm sonst so verhaßten Jesuiten verteidigt er gegen intolerante Verunglimpfungen, wie sie z. B. in dem Stücke die „Jesuiten“ von Hagemeister ausgesprochen werden[1]) (vgl. 48, 3 ff.). Und nicht nur ein theoretischer Vorkämpfer für Toleranz ist Wieland, sondern er übt sie auch praktisch. Die Worte, die er anläßlich der Merkur-Gründung an Riedel schreibt (L. W. I, 303) „Ein Hauptgesetz soll sein, alles, was irgend einer in Deutschland rezipierten Religion anstößig sein könnte, zu vermeiden“ (vgl. Ag. B. III, 155 und M. 76, III, 34), macht er auch wahr und redigiert sein Blatt so unparteiisch, daß es gerade im katholischen Süden seine Leser findet.[2])

IX.

Wielands Kosmopolitismus und seine patriotische Gesinnung.

Auch Wieland hat das Schicksal unserer geistigen Führer um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, denen man das Nationalgefühl vollständig abspricht, teilen müssen. Er war umsomehr ein ausgemachter Kosmopolit, als er diesen Ausdruck mit behaglicher Vorliebe immer und immer wieder für sich in Anspruch nimmt. Aber gerade das macht sein Weltbürgertum verdächtig, und die Skepsis ist hier sehr am Platze. Drei Perioden möchte ich in Wielands Leben annehmen, die

[1]) Vgl. auch Westermanns illustrierte Monatshefte 1895, 256.
[2]) Vgl. Vogt und Koch, Dtsch. Lit.-Gesch. 524.

vollständig kosmopolitische Jugend, die Manneszeit, in der sich neben dem Weltbürgertume doch auch nationale Gesinnung bemerkbar macht, und endlich das Greisenalter, in dem Wieland, nicht zum mindesten unter dem Eindrucke der trüben Zeitereignisse, vollständig vaterländisch zu denken gelernt hat.

Der Kosmopolitismus im 18. Jahrhundert ist in erster Linie als der pessimistische Ausdruck der trostlosen Lage Deutschlands zu betrachten (vgl. 41, 329 f.). Wenn auch die politischen Koryphäen weit davon entfernt waren, deutsche Einigungspolitik zu treiben, ein Friedrich der Große sich nicht scheute, gegen Josephs II. Pläne auf Bayern mit dem Auslande in Verbindung zu treten und dann zum Fürstenbunde zu schreiten, konnte man von den geistigen Führern erst recht nationale Gesinnung nicht erwarten.[1]) Die von Klopstock und Gerstenberg ausgehende Bewegung einer Belebung der deutschen Vorzeit, die dank ihren Übertreibungen gar bald verflachte und schließlich als „Bardengeheul" allgemeine Verachtung fand, mag dem patriotischen Denken viel Abbruch getan haben (vgl. Anzeiger des Teutschen Merkurs, Juniheft 1786, LXXX).

Rechnen wir dazu die sentimentale Lebensauffassung und humane Schwärmerei des 18. Jahrhunderts, die zu einer weichlichen Verquickung von Politik und Moral führte, so werden wir begreifen, wie ein patriarchalisches Idol mit der paix éternelle in den Köpfen der besten Denker sich bilden konnte; ein behagliches Ausruhen wird das Ziel der Sehnsucht, und es entsteht ein Utopien, für das der moderne Mensch, der auf politischem Gebiete vielmehr eine Betätigung im Sinne der Herrenmoral verlangt, kein Verständnis mehr hat.

Auch werden wir dem Kosmopolitismus eine gewisse Bedeutung nicht absprechen können: mit seiner Kritik der bestehenden Verhältnisse ist er als Rückschlag gegen den Absolutismus aufzufassen, und in dieser Spitze, dem liberalen Grundzuge des Weltbürgertums, liegt ein verdienstliches, fortschrittliches Element.

Am ausgesprochensten vertritt Wieland diesen Standpunkt

[1]) Vgl. Max Koch, Nationalität und Nationalliteratur (Vortrag). Deutsches Wochenblatt, Berlin 1891.

in der Schweiz. Schon in den Sympathien vom Jahre 1754 spricht der Dichter davon, daß das Beste der Welt, deren Bürger ein jeder sei, auch der Hauptzweck seines Strebens sein müsse (30, 76). Früh (1756) bezeichnet er sich auch ausdrücklich als „Kosmopolite“ (vgl. Ag. B. I, 235), und 1758 sagt er stolz, er sei „ein Engländer, ein Schwede, ein Schweizer zu gleicher Zeit“ (vgl. Ag. B. II, 88).

Eine gewisse Summe von Lebenserfahrungen genügte, Wieland von diesem extremen Standpunkte abzubringen. Neben dem kosmopolitischen Ideale wird jetzt doch die Bedeutung der nationalen Selbständigkeit, ihre Berechtigung und Segnung für die Menschheit anerkannt. Darum ist der Kosmopolit in erster Linie ein guter Bürger (vgl. 40, 455); nur der übertriebene Patriotismus wird, ebenso als sein gänzlicher Mangel, getadelt (vgl. II, 165). Wie Tifan sein Leben für sein Vaterland einsetzt, fühlt sich auch Demokrit trotz seines Weltbürgertums als ein eifriger Bürger von Abdera (19, 107). Doch ne quid nimis! „Derjenige, dem Athen oder Sparta Ehrensäulen setzt, wird vielleicht in den Jahrbüchern von Argos oder Megära als ein ungerechter und gewalttätiger Mann dem Abscheu der Nachwelt übergeben“ (13, 125), läßt Diogenes sich vernehmen; der Patriotismus kann auch zur fanatischen Leidenschaft werden und hört dann auf, eine Tugend zu sein (47, 134). Catos Tugend wird Wieland zur „Dulcinea“, und Brutus, Cassius, Milton und Sidney sind ihm „republikanische Enthusiasten, keine Kosmopoliten“ (40, 458).

Noch verwerflicher als dieser nationale Enthusiasmus, der nur in seinen Folgen schädigend wirkt, ist ein jeder Grundlage entbehrender Lokalpatriotismus, der in den Nationaldünkel ausartet. Wie Moser trotz seines lebendigen Vaterlandsgefühles doch dieses „dumm-stolze“ (a. a. O. I, 414) Gebahren derjenigen tadeln muß, die sich gegen fremde Erfahrungen verschließen, nennt auch Wieland den verbohrten Patriotismus der Abderiten einen lächerlichen Dünkel (vgl. 19, 57 und 58), faßt also den Weltbürgersinn jetzt auf als die aus reicher Erfahrung resultierende vorurteilsfreie Objektivität (L. W. II, 213) einseitiger Beschränktheit gegenüber (19, 173 ff.).

Im übrigen schließen sich Staats- und Weltbürgertum

nicht aus; im Gegenteil, die Begriffe Mensch, Welt- und Staatsbürger umfassen einander gleich konzentrischen Kreisen (32, 56). Man darf daher Kosmopolitismus und Internationalität nicht identifizieren. „Mönche ein Vaterland? Sie, die von allen den zarten menschlichen und geselligen Banden, wodurch wir an einem Vaterlande hangen, abgeschnitten sind?“ (M. 88, III, 210) fragt Wieland als Weltbürger und kennzeichnet damit jenen Standpunkt der Vaterlandslosigkeit als einen ebenso verwerflichen wie den übertriebenen Patriotismus. Auch hier ist es ein gesunder Mittelweg, den Wieland empfiehlt. Dem französischen (40, 425) und englischen Nationaldünkel (Böttiger Lit. I, 253) gegenüber verlangt er „vaterländische, aber auch echt kosmopolitische Gesinnung“ (Ag. B. IV, 213). So kann er auch in der Geschichte des weisen Danischmend (18, 172) das Lob des achtzigjährigen Greises singen, der Heroismus genug besitzt, seine Kräfte dem Vaterlande zur Verfügung zu stellen.

Sowie er selbst seinen fürstlichen Schüler zu einem deutschen Patrioten herangebildet hat (L. W. II, 39), fordert er eine politische Vorbildung des Einzelnen (S. 75) und auch der Frauen, die nur dann als Mütter der Aufgabe gerecht werden könnten, in ihren Kindern die Vaterlandsliebe zu erwecken (49, 116). Vaterländische Gesinnung läßt ihn die Myllersche Nibelungenausgabe unterstützen (vgl. M. 82, IV, 185) und überhaupt immer für deutsche Kultur eintreten, sowie ausländische Angriffe[1]) auf sie entschieden zurückweisen. Häufig sind darum auch seine Klagen über die mangelhafte Teilnahme, welche die politischen Größen den Bestrebungen der deutschen Geisteshelden entgegenbringen (L. W. II, 69 f. und 76). Den Deutschen fehlt nach seiner Meinung eine Akademie und eine „National-Hauptstadt“ (M. 81, I, 180) als Einigungspunkt in kultureller und politischer Hinsicht.

Dieses Nationalgefühl tritt im Verlaufe der politischen Ereignisse immer mehr zu Tage (vgl. N. T. M. 92, II, 438; N. T. M. 92, III, 201 f.). Namentlich ist der Artikel

[1]) So nimmt er Lavater, den Linguet in seinen Annalen als „je ne sais quel docteur allemand“ bezeichnet und hart mitgenommen hatte, in seinen Schutz (vgl. 48, 60 ff.) und verteidigt ebenso (M. 79, IV, 302) Haller gegen französische Angriffe.

„Betrachtungen über die gegenwärtige Lage des Vaterlandes“ (41, 270 ff.) bemerkenswert, der mit dem besorgnisvollen „Videant consules“ sowohl beginnt als auch schließt. Dann folgt angesichts der Not des Vaterlandes vor der französischen Invasion die Aufforderung, allen Hader zu lassen und in Einigkeit gegen die Fremden vorzugehen (vgl. 41, 422 f.). Der Aufsatz über deutschen Patriotismus (41, 320 ff.) beklagt die traurige politische Zersplitterung des Vaterlandes, dem es an wahren Patrioten vollständig mangele, und „Etwas zur Beruhigung der patriotischen Bürger in ***“ (N. T. M. 94, I, 274 ff.) mahnt abermals zum Zusammenschluß aller Mitbürger: „Durchglüh' uns heilige Liebe zum väterlichen Land!“ (a. a. O. 294).

In demselben Maße, als die schlimmen Zeitereignisse die vaterländische Gesinnung in Wieland wachriefen, traten die kosmopolitischen Neigungen mehr und mehr zurück, und schließlich konnte er in einem Briefe an Johannes von Müller im Jahre 1803, durch die Erfahrung klug gemacht, sich ebenso gegen eine englische als Napoleonische Universalmonarchie aussprechen (Ag. B. IV, 273).

Die Äußerungen in den letzten Lebensjahren des „vaterländischen Schwaben“ (Ag. B. IV, 276) endlich tragen ein auffallend patriotisches Gepräge, das bei Wielands persönlicher Wertschätzung Napoleons doppelt hoch zu veranschlagen ist. So findet sich in dem Gedichte zum Geburtsfeste von Maria Paulowna ein prophetischer Hinweis auf Deutschlands kommende Größe.[1]) Hand in Hand gehend mit der Trauer um die gestürzte alte Reichsverfassung, reihen sich dieser Äußerung noch weitere an, die ganz denselben Geist atmen. Neujahr 1808 wünscht er seinem armen Vaterlande eine glückliche Zukunft und kritisiert bitter die deutschen Zustände (L. W. II, 169). Das deutsche Reich zertrümmert, „die Deutschen nicht länger ein Volk, nur noch Sprachgenossen!“ (L. W. II, 181) ruft er wehmütig aus und gibt schließlich am Rande des Grabes seinen „Ekel“ vor den Napoleonischen Verfassungsänderungen zu erkennen (S. 53).

Mit diesen Ausführungen fallen die genannten Anschul-

[1]) Seuffert, Wielands höfische Dichtungen, Euphorion I, 717.

digungen über Wielands mangelndes Vaterlandsgefühl von selbst. Auch seine kosmopolitischen Neigungen finden, wie schon gezeigt wurde, ihre Erklärung. Während sich gerade das Nationalitätsbewußtsein als ein Rückschlag gegen das Napoleonische Weltreich[1]) im 19. Jahrhunderte so stark entwickeln konnte, schrieb Wieland von dem seinigen, er könne sich nicht entsinnen, in seiner Jugend das Wort „Deutsch jemals ehrenhalber gehört zu haben“ (41, 322). Darum dürfen wir „das goldene tu si hic esses, aliter sentias“, das er selbst zur Verteidigung und gerechteren Beurteilung seines Lieblings Erasmus anführt (47, 191), auch für ihn in Anspruch nehmen. Im Laufe seiner Entwicklung hat sich Wieland zu anderen Anschauungen durchgerungen, und schließlich ist ihm gegenüber nicht mehr der Vorwurf der undeutschen Gesinnung, wie sie Ernst Ranke[2]) erhebt, am Platze, sondern das Lob, das ihm Zeitgenossen gleich nach seinem Tode spendeten: „Mit Ehrfurcht nennt die deutsche Nation seinen Namen“. Sein Andenken bedürfe keines Denkmals, denn „ganz Deutschland ist sein Monument“ (Morgenblatt 1813, 722 f.).

[1]) Vgl. Treitschke, Politik I, 31.

[2]) Ernst Ranke, Zur Beurteilung Wielands. Ein kritischer Versuch. Marburg 1885, 32 f.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVII.

Sterne, Hippel und Jean Paul.

Ein Beitrag
zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland.

Von
Johann Czerny,
Supplenten am deutschen k. k. Staatsgymnasium in Budweis.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Sterne, Hippel und Jean Paul.

Ein Beitrag

zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland.

Von

Johann Czerny,

Supplenten am deutschen k. k. Staatsgymnasium in Budweis.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorbemerkung.

Auf eine Zusammenstellung der über Jean Paul erschienenen Literatur kann an dieser Stelle bei der Natur der vorliegenden Arbeit verzichtet werden. Aus der großen Zahl der bei Goedeke, V, 462—66 verzeichneten Schriften kommen nur gelegentliche Bemerkungen in Betracht, denn für die rein literarhistorische Behandlung des Dichters ist noch wenig geschehen. Immerhin gibt jetzt Firmerys Buch „Étude sur la vie et les œuvres de Jean Paul" (Paris 1886) beachtenswerte Gesichtspunkte. Ferd. Jos. Schneiders fleißige Untersuchungen über den „Fibel" und „Komet" (Jean Pauls Altersdichtung, Berlin 1901) werfen auch einige Streiflichter auf andere Werke Jean Pauls. Eine kritische Ausgabe fehlt. Noch immer muß man auf die Hempelsche (60 Teile. Berlin ohne Jahrszahl) zurückgreifen; sie liegt auch dieser Arbeit zugrunde. Sterne zitiere ich nach der Übersetzung von Bode („Tristram Shandy" 1774, „Empfindsame Reise" 1768 in Hamburg), welche den englischen Humoristen in Deutschland am meisten bekannt gemacht hat; aus ihr schöpfen zunächst auch Jean Paul und Hippel ihre Kenntnis Sternes. Die jüngste Gesamtausgabe Hippels ist die Berliner 14bändige, 1827—38 erschienen; sie bringt auch Briefe an Hippels Freunde. Zu der bei Goedeke, IV, 269/70 zusammengestellten Literatur über Hippel kommen noch: E. Brennings Artikel in der „Allgemeinen deutschen Biographie" und desselben Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe des Buches „Über die Ehe", Leipzig 1872. — F. Bobertag in Kürschners „Deutscher National-Literatur", Bd. 141. — Alexander von Öttingen, „Vor hundert Jahren. Ein Gedenkblatt zur Säkularfeier des ältesten baltischen Romans".

Dorpat 1878. Der Vollständigkeit halber sei auch Theodor Mundts Aufsatz in den „Zeitgenossen“ 3. Reihe, IV., Heft 1, 2. Leipzig 1832 und die Einleitung zur Reclamschen Ausgabe des Buches „Über die Ehe“ (Universal-Bibliothek, Nr. 1959/60) angeführt.

Für die vielfachen Anregungen, aus denen diese Abhandlung hervorgegangen ist, fühle ich mich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Hofrat Prof. Dr. J. Minor in Wien, zu lebhaftem Dank verpflichtet. Herrn Prof. Dr. F. Muncker danke ich herzlich für seine aufopfernde Mithilfe bei der Drucklegung und Korrektur.

Wien, im Juni 1904.

Johann Czerny.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Zu Lawrence Sterne 5

II. Sterne in Deutschland 14

III. Theodor Gottlieb von Hippel 21
Sein Leben 23
Über die Ehe 25
Lebensläufe in aufsteigender Linie 25
Kreuz- und Querzüge 34

IV. Jean Pauls Beschäftigung mit Sterne und Hippel 36

V. Einfluß Sternes und Hippels auf Jean Pauls Schaffen 47

A. Jugendsatiren 51
Grönländische Prozesse 52
Auswahl aus des Teufels Papieren 55
Palingenesien 57

B. Bildungsromane 57
Unsichtbare Loge und Hesperus 62
Titan 75
Flegeljahre 78

C. Idyllen 82

D. Komische Erzählungen aus der letzten Periode 84

Zusammenfassung 86

Einleitung.

„Richter ist ein so kompliziertes Wesen, daß ich mir die Zeit nicht nehmen kann, Ihnen meine Meinung über ihn zu sagen; Sie müssen und werden ihn sehen, und wir werden uns gern über ihn unterhalten. Hier scheint es ihm wenigstens wie seinen Schriften zu gehen; man schätzt ihn bald zu hoch, bald zu tief, und niemand weiß das wunderliche Wesen recht anzufassen.“ So schreibt Goethe an Schiller am 22. Juli 1796, als der Dichter des „Hesperus“ in Weimar Triumphe zu feiern begann. Das Urteil, das er hier über die Persönlichkeit des Dichters abgibt, kann man auch auf seine Schriften anwenden. Auch heute ist das „wunderliche Wesen“ noch wenig erklärt, bald wird Jean Paul zu hoch, bald zu tief geschätzt, und seit Spazier, Gervinus und Gottschall ist man in der Erkenntnis der Art und Weise seines Schaffens nicht erheblich weitergekommen. Denn wenn Paul Nerrlichs mit übertriebenem Enthusiasmus für den Dichter geschriebenes Buch „Jean Paul und seine Zeitgenossen“ 1876 manches interessante Streiflicht auf Jean Pauls Verhältnis zu seiner Zeit wirft, so führt sein zweites umfangreiches Werk (Jean Paul. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1889) die Forschung nur nach der biographischen Seite hin weiter; das Gesamtbild von des Dichters Persönlichkeit erscheint hier durch eine einseitige Gruppierung der Tatsachen in falschem Lichte, und die ästhetische Würdigung erhebt sich nirgends über das, was bereits ältere Literarhistoriker bemerkt haben. Wenn Nerrlich in die Idee verrannt ist, Jean Paul als einen Hegelianer oder zum mindesten als eine Fichte verwandte Natur darzustellen, so hält sich Joseph Müller an die tief religiöse Gestalt des Dichters und preist ihn als einen Erzieher des deutschen Volkes an (Jean

Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. München 1894. 436 S. [!] — Seelenlehre Jean Pauls 1894. — Das Wesen des Humors 1896. — Jean Paul-Studien 1900). Auch seine Schriften laufen auf ein bloßes Raisonnement hinaus; denn ob wir nun in Jean Paul einen strammen Fortschrittsmann oder einen frommen Christen zu sehen haben, ist für seine literarische Einschätzung, wie schon der Streit darüber beweist, von untergeordneter Bedeutung. Der Literarhistoriker erfüllt keineswegs, wie Müller meint (J. P. u. s. Bed. f. d. Gegenw., S. 7 ff.), seine Pflicht, wenn er auf die Ideale hinweist, welchen der Dichter nachstrebte. Mit Angriffen gegen W. Scherer und die philologische Methode, wie sie sich durch Nerrlichs Biographie hindurchziehen, kann man die Tatsache nicht beseitigen, daß jeder Schriftsteller zahllose Elemente aus seiner Zeit und der Vergangenheit in sich aufgenommen hat, und daß selbst das Genie nicht nur Eigenes gestaltet, sondern auch von der Geschichte abhängig ist. Dieser Erkenntnis kann sich ja niemand völlig verschließen, und daß die vergleichende Betrachtungsweise mit der Beraubung des Dichters um seine Originalität gleichbedeutend wäre, glaubt ja heute kaum mehr jemand. Wie sehr nun gerade Jean Paul von der ganzen deutschen, englischen und französischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mitbestimmt ist, zeigt ein bloßer Blick in seine Werke; es wimmelt darin von Zitaten und Beziehungen auf andere Autoren. In der Vorrede zur zweiten Auflage der „Grönländischen Prozesse“ und auch sonst häufig weist er selbst auf seine Muster hin. So haben denn auch schon Spazier und Gottschall Einflüsse Swifts, Sternes, Popes, Rabeners und Hippels gefunden; aber zu einer näheren Betrachtung dieser Einwirkungen ist noch niemand vorgeschritten,[1]) die literarischen Quellen Jean Pauls sind noch immer nicht genügend aufgehellt. Das Beste findet man noch in dem Buche des Franzosen Firmery.[2])

[1]) Der Aufsatz von T. S. Baker „The Influence of Lawrence Sterne upon German Literature“ in der Zeitschrift „Americana Germanica“, 2 Bd. (1898). Nr. 4, S. 41—56 gibt nur wenige Hinweise.

[2]) Neuerdings hat Ferd. Jos. Schneider („Jean Pauls Altersdichtung“ 1901) den „Fibel“ und „Komet“ zum Gegenstande einer eindringenden Untersuchung gemacht.

Die vorliegende Abhandlung soll ein Versuch sein, Jean Pauls Verhältnis zu zweien seiner Lieblingsschriftsteller, Sterne und Hippel, möglichst genau festzustellen und dadurch einer philologischen Behandlung des Dichters vorzuarbeiten. Der ungeheueren Jugendlektüre des „polyhistorischen Bücherwurms“ nachzugehen, wird sich nicht leicht jemand entschließen, und so scheint mir hier Arbeitsteilung durchaus geboten. Wie wir heute noch, trotz der zahllosen Vorarbeiten, kein erschöpfendes Werk über Goethe haben, so werden wir ohne solche Detailuntersuchungen auch keine abschließende Monographie über Jean Paul erhalten. Hat man die „ästhetisch-psychologische“ Methode an Jean Paul bereits genügend geübt, so lasse man nun die philologische Behandlungsweise in ihre Rechte treten.

Einige Bemerkungen möchte ich hier noch über Jean Pauls Stellung zur Gegenwart anfügen. Man gebe sich nicht der Illusion hin, daß man den Dichter wieder zu einem frischen Leben erwecken könne. Zu den abstrakten Idealen Jean Pauls und seiner Empfindsamkeit wird unsere Zeit kein Verhältnis mehr finden. Auch hat man heute über die Form andere Ansichten als zur Zeit Börnes und Gutzkows. Wenn uns zum neunbändigen „Roman des Nebeneinander“ die Zeit mangelt, so fehlt uns auch die Geduld, die zahlreichen Rätsel zu lösen, die uns Jean Pauls Stil vorlegt. Ich zweifle also sehr, daß das 20. Jahrhundert Börnes Erwartung, es werde dem Kultus des Dichters zu neuer Blüte verhelfen, erfüllen wird, so sehr man, namentlich der Jugend, die Lektüre seiner reifsten Werke empfehlen möchte. Jean Pauls Erscheinung gehört der Geschichte an; hier wird er aber neben Goethe und Schiller — freilich, was ich betonen muß, in gewissem Abstande — eine ehrenvolle Stellung behaupten. Denn für einige Richtungen des 18. Jahrhunderts bezeichnet seine Dichtung einen Höhepunkt, und es zeigt sich, wenn wir das Resultat der vorliegenden Untersuchung vorwegnehmen wollen, daß es keineswegs das Beste an ihm ist, was er seinen Vorgängern abgelernt hat. Da, wo er sich von ihnen am meisten freimacht, kann er noch heute ergreifen: die „Flegeljahre“ und der „Titan“, wenn ihn eine verständige Bearbeitung von

den Auswüchsen in den Anfangspartien säubert, können noch lange einen stillen Leserkreis entzücken. Doch bleibt es ein treffendes Wort von Gervinus, daß man, um Jean Paul beurteilen zu können, einmal mit ihm geschwärmt haben muß; denn es ist merkwürdig, wie bald der Enthusiasmus der kritischen Reflexion weicht.

I. Zu Lawrence Sterne.

Die Stellung Sternes in der Geschichte der englischen Literatur zu charakterisieren, kann ich schon mit Hinblick auf den IX. Band der vorliegenden Sammlung (C. A. Behmer, Lawrence Sterne und C. M. Wieland, 1899) unterlassen und mich auf kurze Andeutungen beschränken. Dagegen hebe ich schon hier an Sterne alle die Züge hervor, die für unseren Zweck in Betracht kommen. Der humoristische Roman nimmt seinen Ausgangspunkt von England; dort ist er als Rückschlag gegen die moralisierenden Familienromane Richardsons entstanden, dessen unwahre Charakterzeichnung, die nur den Unterschied von Weiß und Schwarz kennt, sehr bald Widerspruch hervorrief. Fielding, Smollet und Sterne bezeichnen diese Reaktion, ohne im übrigen gleichen Zielen nachzujagen. Henry Fielding (1707—54) parodiert Richardsons „Pamela“ bald nach ihrem Erscheinen in seinem „Joseph Andrews“ (1742) und geht dann im „Tom Jones“ (1749) zu einer von literarischer Satire weniger beherrschten Produktion über. Fielding ist zwar Parodist und Komiker — mancher seiner Einfälle erinnert schon an Dickens —; aber das moralische Element ist doch auch bei ihm betont. Ganz beiseite gelassen wird es von Tobias Smollet (1721—71), welcher mehr die Karikatur und den Zynismus vertritt; auch er ist nicht ohne Einfluß auf Jean Paul geblieben. Fielding und Smollet sind Lebemänner und humoristische Realisten; die Sittenmalerei ist ihnen die Hauptsache, der Humor nur Würze der Erzählung. Ganz anders erfaßte sein Wesen Lawrence Sterne (1713—68). Wie Richardson trat er erst in reifen Jahren als Schriftsteller auf; 1759 erschienen die ersten zwei Bände seines Hauptwerkes „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy“, der

neunte und letzte Band kam erst 1767 heraus. Von seinem zweiten Werke, der „Empfindsamen Reise durch Frankreich und Italien“ 1768, konnte er nur noch zwei Bände veröffentlichen. Was er sonst geschrieben hat, ist nicht bedeutend und kommt auch für unsere Zwecke wenig in Betracht. Sterne ist der Humorist κατ' ἐξοχήν, bei ihm wird der Humor zum eigentlichen Thema. Haben es seine Vorgänger über die Komik und den Witz nicht hinausgebracht, so wird Sterne der Schöpfer des eigentlichen Humors. Über dessen Wesen ist namentlich von den Ästhetikern der Hegelschen Schule viel gegrübelt worden, und Sterne sowie Jean Paul sind die hauptsächlichen Muster, von denen man die Theorie des Humors ableitet. Dabei hat man sich, wie mir scheint, für die geschichtlichen Tatsachen nicht immer den unbefangenen Blick bewahrt. Es ist jedenfalls einseitig, wenn man Sterne unter den Gesichtspunkt stellt, daß bei ihm der Humor aus der Tiefe seines Gemüts quillt, oder wenn man, wie Johannes Scherr, ihn seinen realistischen Vorgängern Fielding und Smollet als den idealistischen Humoristen gegenüberstellt. Viel richtiger hat da wohl Gervinus die ganze Richtung des humoristischen Romans betrachtet. Charakteristisch ist für Sterne gewiß die Mischung von Witz und Sentimentalität. Jener ist reine Verstandesarbeit, diese entspringt aus des Dichters weichem Charakter und einer gewissen Gutmütigkeit, die ihm diese unvollkommene Welt doch als die beste erscheinen läßt. Auch Sterne macht gegen Richardsons Hyperidealismus Front durch eine mehr verstandesmäßige Auffassung der Dinge. Strebte jener aus dem realen Leben hinaus und zeichnete abstrakte Tugendideale oder warnende Muster von Schlechtigkeit, so findet sich dieser schlecht und recht mit der Welt ab. Die nivellierende Tendenz, die in England zur Begründung des bürgerlichen Trauerspiels führte, finden wir auch auf dem Gebiete des Romans. Auch Sterne unterliegt der Zeitrichtung, der weichlichen Empfindsamkeit, die ihre Wurzel im Pietismus hat, und der geistliche Beruf des Dichters wirft auf die Art und Weise seiner Charakterzeichnung manchen Reflex. Dabei ist der gute Herr Pfarrer ein vortrefflicher Spaßmacher, der auch die Zote nicht ver-

schmäht, und ein geringer Gestalter, ein schroffer Gegensatz zu dem als Dichter weit bedeutenderen Swift. Diese Momente sind vielleicht besser geeignet, das Wesen von Sternes Humor zu erklären. Um ein herzloser Satiriker zu sein wie Swift, dazu kennt er sich vor allem selbst zu gut; nicht der Unwille drückt ihm die Feder in die Hand, sondern er will seine Leser erheitern und zugleich auch erbauen, mit ihrem Schicksal versöhnen. Wenn er sich im 108. Kapitel des „Tristram Shandy" dagegen verwahrt, daß er in der Geschichte von dem Vater seines Helden Franz II. nahezutreten beabsichtige oder in der Nasengeschichte Franz IX. oder im Charakter des Onkels Toby den militärischen Geistern seines Landes, oder daß er in der Gestalt des Trim den Herzog von Ormond habe zeichnen wollen, so können wir es ihm aufs Wort glauben, und Szenen wie der Vorfall mit der heißen Kastanie in der würdigen Pfarrerversammlung und die seltsame Entscheidung der Sorbonne über die Taufe ungeborener Kinder sind gleichfalls wohl nur ioci causa geschrieben. Auch wo sich sein Humor der Satire nähert, hält sie sich in ganz allgemeinen Zügen, wie die Sticheleien auf die Lockesche Philosophie. Über die Tendenz des „Tristram" läßt er sich selbst vernehmen: „Wenn dieses Buch gegen irgend etwas geschrieben ist, so ist es gegen den Spleen geschrieben" (Kap. 108). Durch das ganze Buch ruft der Dichter seinen Lesern zu: „Menschlein, bildet euch nichts ein auf eure Würde, wir sind ja alle mehr oder weniger Narren und Staub im Winde." Aus dieser Weltanschauung heraus will er von der großen und dämonischen Natur des Menschen nichts wissen; nicht er schafft sich das Schicksal, sondern er wird in seiner Schwäche durch eine Menge von kleinen Anlässen und Ursachen bestimmt. Als idealistisch wird man also eine solche Weltanschauung nicht bezeichnen dürfen.

Im „Tristram Shandy" beherrscht nun diese Ansicht den Stil des Ganzen wie des Einzelnen. Wenn Richardson Idealmenschen auftreten läßt, Naturen, die stark sind in der Tugend und im Laster, so faßt Sterne seinen Helden durchaus auf als ein Produkt der Erziehung und der kleinen ihn umgebenden Verhältnisse, deren Geringfügigkeit geflissentlich betont wird,

damit die Schwächen des Menschen in ein desto schärferes Licht treten. Die Individualität des Menschen ist ererbt, nicht erworben; der Einfluß der englischen Moralphilosophen des 18. Jahrhunderts ist darin unverkennbar. So sind für den Menschen die Umstände bei seiner Geburt von der größten Bedeutung, und die abstrusen Theorien des Vaters Shandy über diesen Punkt sind in ihrem Kern wohl auf die eigene Ansicht des Dichters zurückzuführen, der hier nur komisch übertreibt. Um den Charakter Tristrams zu erklären, beginnt er mit der Charakteristik seiner Eltern und gibt genau alle Umstände an, die bei seiner Zeugung und Geburt im Spiele waren. Die Biographie soll wie ein pragmatisches Geschichtswerk angelegt werden: alle Einflüsse, die auf den Helden bestimmend gewirkt haben, sollen beleuchtet werden, und zwar wird gerade auf das anscheinend Geringfügige der Akzent gelegt. Bei dieser Anlage könnte das Buch zu einem unendlichen Umfange anschwellen, und Sterne ist sich darüber ganz klar; er spricht einmal (Kap. 13) von dem 20. Bande des Werkes und verspricht, sich nicht zu übereilen, sondern jährlich zwei Bände zu schreiben, was er bis an sein Lebensende fortsetzen könne. In der Tat ist nicht abzusehen, mit welchem Bande der „Tristram Shandy“ seinen Abschluß erreichen könnte; so ist es ziemlich belanglos, daß er plötzlich abbricht. Dem Dichter ist es gar nicht darum zu tun, mit der Lebensgeschichte seines Helden vorwärts zu kommen, sondern sie dient ihm nur als Leitfaden für seine Reflexionen. „Leben und Meinungen“ will der Roman darstellen; Merck fand in dem Buche mit Recht mehr Meinungen als Leben; denn überall drängt sich der Autor mit seinen eigenen Ansichten in den Vordergrund. So ist die Handlung völlig Nebensache, die Reflexion die Hauptsache. Der Held selbst bleibt ganz im Hintergrunde; er kommt erst gegen Ende des dritten Bandes auf die Welt, und von seinen Jugenderlebnissen erfahren wir kaum mehr, als daß er Hosen bekommen. Dafür teilt der Dichter aus seinem späteren Leben die Beschreibung einer Reise nach Frankreich mit. Die Hauptpersonen sind indes der Vater Shandy, sein Bruder Toby und dessen Diener, der Korporal Trim; daneben steht der als Karikatur gezeichnete

Dr. Slop und als Echo ihres Mannes die Frau Shandy. Die Reflexion dient auch hauptsächlich als Mittel der Charakteristik, sei es im Munde der Personen selbst, sei es im Munde des Autors. Diese Reflexionen haben bei jeder Person eine bestimmte Richtung, jede hat ihr Steckenpferd, das sie bei jeder Gelegenheit zu reiten bereit ist. Bei dem alten Shandy ist die Hypothese über den Einfluß der Taufnamen auf den Charakter des Menschen ebenso zur fixen Idee geworden wie die Ansicht, daß die physischen Umstände bei der Zeugung und Geburt ausschlaggebend seien. Bei den unpassendsten Gelegenheiten kommt er auf diese Lieblingsthemata zu sprechen. Auch eine zu kleine Nase kann nach seiner Ansicht für das Kind verhängnisvoll werden. Den Beweis sieht er darin, daß sein Ahn seiner Gemahlin wegen der geringen Größe seiner Nase ein höheres Witwengeding hatte vermachen müssen. Daher stellt er gynäkologische Studien an, um bei der Geburt seines Söhnleins eine Verstümmlung der Nase verhindern zu können. Natürlich weiß er mit Erasmus' Dialog über die Nasen nichts anzufangen, dagegen wird Slawkenbergius' Buch „De nasis" zu seiner Lieblingslektüre. Er hält sich überhaupt für einen philosophischen Kopf und stellt über alle Dinge wunderbare, tiefsinnige Betrachtungen an. Ihm steht sein Bruder Toby gegenüber, der von Philosophie nichts wissen will, eine unendlich naive und gutmütige Natur. Er zehrt von seinen militärischen Erinnerungen, und sein Steckenpferd ist die militärische Technik und das Fortifikationswesen. Bei jedem Anlaß verbreitet er sich mit entsetzlicher Gründlichkeit über diese Lieblingsstudien, wobei ihm Korporal Trim wacker zur Seite steht. So werden beide Hauptpersonen zu Karikaturen, doch liegt dem Dichter die Absicht fern, sie dem Gelächter preiszugeben. Sie sind ihm nur menschliche Typen; jeder Mensch habe sein Steckenpferd, gegen das sich nichts sagen lasse, nur reite es der eine mehr, der andere weniger. So weiß uns Sterne seine Figuren trotz ihrer Schrullenhaftigkeit menschlich nahezubringen; sie sind, abgesehen von ihrer Schrulle, ganz ehrenwerte Männer, die der Leser bald liebgewinnt. Auch der Dichter selbst hat ja sein Steckenpferd, das er im Kapitel 275 verrät; er porträtiert sich deutlich in

der Person des Pfarrers Yorick, der ein Nachkomme des gleichnamigen Spaßmachers aus Shakespeares „Hamlet“ ist und mit keinem Scherz zurückhält, sondern jedem die Wahrheit in witziger Weise ins Gesicht sagt. Die Frauen spielen im „Tristram Shandy“ eine klägliche Rolle; die Frau Shandy ist ein bloßes Echo ihres Mannes, und die Witwe Wadman und ihre Jungfer Brigitte sind eitle, männersüchtige Frauenzimmer.

Neben dieser humoristischen Charakterschilderung spielt die Ausmalung der engen Verhältnisse, in denen die Personen leben, die Hauptrolle. „Vive la bagatelle!“ ist auch Sternes Parole. Zum Kontrast mit dieser Kleinmalerei dient die Einmischung von Gelehrsamkeit, die nach der humoristischen Weltanschauung an dem Menschen nicht viel ändern kann; denn der Gelehrte tauscht nur seine Steckenpferde gegen ein schlimmeres aus, die Pedanterie.

Aus dieser Anschauung erklärt sich auch die Kompositionsweise des Werkes. Ich glaube nicht, daß es Sterne mit seiner Formlosigkeit um eine Parodie Richardsons zu tun ist; sie erklärt sich vielmehr einerseits aus des Dichters eigener Unfähigkeit, ein geschlossenes Kunstwerk zu schaffen, anderseits aber aus dem ganzen Wesen seines Humors, der die Formlosigkeit zum Prinzip erhebt. Der Dichter verlacht die menschlichen Schwächen, ironisiert sich aber auch selbst. Er steht nicht über seinen Personen, sondern mitten unter ihnen; er lenkt ihre Reden und Handlungen und gibt sich selbst fortwährend Rechenschaft über seine eigene Arbeit. Ihm ist es um die gradlinige Erzählung gar nicht zu tun; am Schluß des sechsten Bandes (Kap. 201) stellt er selbst den verschlungenen Gang seiner Geschichte graphisch dar. Im Vordergrunde steht der Autor mit seinen Meinungen, und wir glauben ihm willig, daß nicht er die Feder, sondern die Feder ihn regiere; was ihm gerade in den Sinn kommt, muß niedergeschrieben werden. „Die Digressions sind unwidersprechlich der Sonnenschein, das Leben, die Seele des Lesens, wollte man sie z. E. aus diesem Buche herausheben, meinetwegen möchte das ganze Buch daran hängen bleiben . . . . . Die ganze Geschicklichkeit besteht darin, wie man sie kocht und

anrichtet, damit sie nicht nur vorteilhaft für den Leser, sondern auch für den Autor ausfallen, dessen kümmerliches Leben in diesem Punkte wirklich mitleidenswürdig ist“ (Tr. Sh., Kap. 22). Meist haben diese Abschweifungen sehr geringen Bezug auf die eigentliche Geschichte, z. B. die Erzählung des Slawkenbergius von dem langnasigen Manne in Straßburg oder das weise Urteil der Doktoren der Sorbonne, die Geschichte der Äbtissin von Andouillets usw. Andere dienen dem Autor dazu, seine Ansichten an dem Faden der Erzählung auszusprechen: im Gespräche fällt ein Wort, und an dieses knüpft der Dichter sogleich einen langen gelehrten oder humoristischen Exkurs an. Der Hauptreiz für den Leser soll darin bestehen, den geheimen Zusammenhang seiner Gedanken und Einfälle zu erraten. Bei der ganzen Anlage des Werkes erwarten wir freilich von vornherein keine spannende Erzählung, und so macht es trotz seiner Formlosigkeit keinen ermüdenden Eindruck; denn der Autor erhält auf diese Weise Gelegenheit, seinen glänzenden Witz frei spielen zu lassen. Er unterhält sich fortwährend mit dem Leser und versetzt ihn an seinen Schreibtisch. Er zieht, mit Jean Paul zu reden, seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, apostrophiert seine „liebe Jenny“ und seinen Freund Eugenius (worunter John Hall Stevenson gemeint ist), spricht von seinem Verleger Dodsley, von der Aufnahme, die sein Werk findet, gibt hie und da genau das Datum an, wann er dieses oder jenes niedergeschrieben u. s. f. Schon die äußere Gliederung des Romans dient humoristischen Zwecken; denn die Einteilung in Bände und Kapitel hat gar keinen Bezug zu dem inneren Bau der Erzählung. Meist schließen die Bände ganz abrupt, oder der Autor erklärt, das weitere werde der Leser erst im nächsten Jahre erfahren. Ein noch tolleres Spiel wird mit der Einteilung in Kapitel getrieben; schon in ihrer ungleichen Ausdehnung liegt Witz: einige sind recht umfangreich, andere bestehen wieder aus zwei oder drei Zeilen. Der Dichter verweist den Leser am Schluß eines Kapitels auf das andere, stellt lange Betrachtungen über den Wert der verschiedenen Kapitel an, läßt einmal eines aus (das 110.) und tröstet den Leser, daß er nichts verloren habe; der Raum für die

Kapitel 297 und 298 ist leer gelassen, und erst im 304. Kapitel heuchelt der Dichter Schreck über das unliebsame Versehen, entschuldigt sich und läßt nun die beiden Kapitel folgen. Dazu kommt noch eine Reihe stilistischer Mittel, die an anderer Stelle einzeln hervorgehoben werden sollen. Von Humor ist das ganze Werk durchtränkt, alles arbeitet auf dasselbe Prinzip hin, und so kann man trotz der Formlosigkeit von einem künstlerischen Stil Sternes reden. Auch die Frivolität, die mitunter sehr stark hervortritt, steht damit nicht im Widerspruch; denn die Art und Weise, wie die gewagtesten Situationen geschildert, die schlüpfrigsten Einfälle erzählt werden, ist für Sterne charakteristisch. Er ist der größte Meister der Aposiopese, und gerade die lüsternen Szenen und Reflexionen sind in ihrer Art unerreicht.[1])

Ein etwas verändertes Bild bietet uns Sterne in seinem zweiten Werk, der „Empfindsamen Reise". Hier tritt der Witz zurück hinter der Sentimentalität. Schon der „Tristram" brachte die Schilderung einer französischen Reise des Helden, aber von einer eigentlichen Reisebeschreibung, der Schilderung der Fahrt und der Sehenswürdigkeiten, war schon hier nicht viel die Rede. Über diese Art von Reiseliteratur macht sich Sterne lustig und vertreibt dem Leser den Geschmack an solcher Lektüre durch das 206. Kapitel, das gleichsam seine Unfähigkeit zu dieser Darstellungsart von Reiseeindrücken beweisen soll. Schon im „Tristram" bilden die Reflexionen über das Reisen, unbedeutende Erlebnisse und pikante Abenteuer den Hauptinhalt der Reiseschilderung. Die Beschreibung der äußeren Natur nimmt einen geringen Raum ein, dagegen verweilt der Dichter mit Vorliebe bei sentimentalen Szenen, wie der rührenden Geschichte des Amandus und der Amanda.

[1]) Havelock Ellis bemerkt in seinem Buche „Geschlechtstrieb und Schamgefühl" (Übers. von Kötscher, 2. Aufl. Würzburg 1901), S. 64: „In England dokumentierten so berühmte und populäre Autoren wie Swift und Sterne ein neues Aufflammen von Schamgefühl in dem plötzlichen Abbrechen, den Gedankenstrichen und den Sternchen, die sich in allen ihren Werken finden. Diese ganz neue Art literarischen Sinnenkitzels, von der Sterne noch immer ein klassisches Beispiel ist, kann nur auf Grund des neuen Schamgefühls entstanden sein, das seinerzeit Gesellschaft und Literatur überflutete."

Mit dem Titel der „Empfindsamen Reise“ hat Sterne das Wort „sentimental“ geradezu erfunden, und Lessing schlug seinem Freunde Bode als deutsche Übertragung „empfindsam“ vor, das sich ebenso einbürgerte und nun eine ganze Geistesepoche bezeichnet. Die „Empfindsame Reise“, die so recht den Ton des in Deutschland zu allgemeiner Herrschaft gelangenden Sturmes und Dranges traf, wurde wegen ihrer Tränenseligkeit von den Zeitgenossen dem „Tristram“ weit vorgezogen. Auch hier gibt Sterne keine eigentliche Reisebeschreibung, sondern die inneren Erlebnisse sind ihm die Hauptsache, es ist eine „ruhige Reise des Herzens nach der Natur“. Sterne ist hier sentimentalisch, d. h. natursehnsüchtig; er trägt in die äußere Natur die menschlichen Gefühle und Stimmungen hinein und zeichnet die innere Natur des Menschen an seinem Verhältnis zur äußeren. Freilich ist diese Charakteristik recht unbestimmt, alle diese Personen, vom Grafen von B. hinab bis zu dem Diener la Fleur sind durch Weichherzigkeit und Empfindsamkeit gekennzeichnet. Die Damen spielen eine etwas würdigere Rolle als im „Tristram“; denn Yorick zeigt sich hier von seiner galanten Seite. An Pikanterien fehlt es aber ebensowenig wie im „Tristram“; auch hier bricht der Dichter die Erzählung an den entscheidenden Punkten ab und stellt es dem Leser anheim, sich die Szene nach eigenem Belieben auszumalen. Das ganze Büchlein endet ja mit einer solchen Zote. Es ist nicht zu leugnen, daß sich Sterne in der „Empfindsamen Reise“ der damals modern werdenden Naturtendenz weit mehr nähert als im „Tristram“; ihr Einfluß auf Deutschland mußte auch schon deshalb stärker sein, weil hier das spezifisch nationale Gepräge fast gänzlich zurücktritt. Uns erscheint heute der „Tristram“ wegen seines Humors als das weitaus bedeutendere Werk, die Zeitgenossen zogen die „Empfindsame Reise“ vor.

II. Sterne in Deutschland.

Wenn man Jean Pauls Verhältnis zu Sterne begreifen will, muß man sich den Eindruck, den dieser auf Deutschland überhaupt ausgeübt hat, vor Augen halten. Seine Werke erschienen zu einer Zeit, in der die englischen Dichter in Deutschland allgemein als die nachahmenswerten Muster bewundert wurden. Durch den Sieg der Schweizer über die Gottschedianer war dem englischen Einfluß das Tor geöffnet worden. Auf dem Gebiete der epischen Dichtung schwebten den jungen Dichtern Milton und Thomson als Vorbilder vor, und Popes „Lockenraub" rief zahlreiche komische Heldengedichte in Deutschland hervor. Auf dem Gebiete des Dramas bekam gleichfalls der englische Einfluß das Übergewicht, zunächst durch das moralisierende Lustspiel, dann durch die bürgerliche Tragödie, bis Lessing Shakespeares Genius zur gerechten Würdigung brachte. Auch der deutsche Roman folgt größtenteils englischem Muster. Auf die Robinsonaden folgen die Familienromane unter dem Einfluß Richardsons: Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin von G." (1746), Hermes' „Miß Fanny Wilkes" (1766), das „Fräulein von Sternheim" Sophiens von la Roche (1771), die Romane Knigges u. a. Als dann in England der Ruhm Richardsons zu sinken beginnt und das Publikum seinen Gegnern Fielding und Smollet zujubelt, werden auch diese in Deutschland übersetzt, eifrig gelesen und nachgeahmt.[1]) So war der Boden für Sterne wohl vorbereitet. Dazu kam das Anwachsen der Empfindsamkeit, die schon in Richardsons Romanen stark hervorgetreten war und durch Youngs „Nachtgedanken", Thomas Grays

[1]) Schon 1759 begann Musäus seinen „Grandison II", welcher Richardson und das Grandisonfieber im Anschluß an den „Don Quijote" parodierte, und Wielands „Agathon" und „Don Sylvio" bezeichnen gleichfalls einen Rückschlag gegen Richardsons Hyperidealismus.

Kirchhofpoesie und Goldsmiths „Landprediger“ von England her immer wieder neue Nahrung erhielt. Die ersten Bände des „Tristram Shandy“ wurden in England kühl aufgenommen; man fand sich nicht gleich in den neuen Stil. Erst der 3. und 4. Band brachen Sternes Ruhme die Bahn und trugen seinen Namen bald durch das ganze gebildete Europa. Die erste deutsche Übersetzung des „Tristram Shandy“ erschien schon 1763 in Berlin; sie enthielt natürlich nur die ersten sechs bis dahin erschienenen Bücher. Nach Abschluß des Werkes erschien eine zweite Auflage „nach einer neuen Übersetzung“ in Berlin und Stralsund (1769); es ist mehr eine Bearbeitung, die sehr willkürlich mit dem Texte schaltet. Eine Übersetzung der „Empfindsamen Reise“ wurde schon 1768 in Braunschweig herausgegeben. Bald darauf (noch 1768) machte sich der berühmte Übersetzer Bode an die Übertragung dieses Werkes, während sich seine auf Subskription veranstaltete Übersetzung des „Tristram“ bis 1774 hinauszog.[1]) Schon nach zwei Jahren konnte eine neue Auflage erscheinen. Die Übertragung ist kein Kunstwerk, denn sie vergewaltigt oft die deutsche Sprache durch allzu engen Anschluß an das Original.

Die Aufnahme Sternes war nicht minder günstig als die Richardsons, ja der Sterne-Enthusiasmus nahm, der empfindsamen Zeit entsprechend, viel stärkere Formen an. Nicht nur in der Literatur wurde Sterne nachgeahmt, sondern man ging sogar darauf aus, gewisse Episoden und Ideen seiner Werke in die Wirklichkeit zu übertragen; man unternahm empfindsame Wanderungen, suchte sich in fremde Herzensangelegenheiten zu mischen und stellte gewisse Situationen aus Sterne szenisch dar. Im Darmstädter Freundeskreise des jungen Goethe fand der Sterne-Kultus eifrige Jünger. Lila Ziegler führt mit Bezug auf die Maria-Episode in der „Empfindsamen Reise“ beständig ein Lämmlein mit sich; Leuchsenring, das Urbild des „Pater Brey“ und ein eifriger Verehrer Sternes, geht damit um, einen geheimen Orden der Empfindsamkeit zu stiften.

Den Gipfelpunkt erreichte die Begeisterung für Sterne im

[1]) Im Anhange führt Bode unter den Subskribenten an: Herrn J. U. Dr. Goethe in Frankfurt, Herder, Kriminalrat Hippel in Königsberg u. a.

Kreise der Halberstädter Dichter. Joh. Georg Jacobi liest einmal seinen Freunden und Freundinnen die „Empfindsame Reise“ vor, und die Episode zwischen Yorick und dem Mönche Lorenzo rührt die Anwesenden bis zu Tränen; zum Andenken an diese weihevolle Stunde sendet Gleim an Jacobi eine Horndose mit dem Bildnis Yoricks und Lorenzos, und nun wird ein förmlicher Orden der Humanität gestiftet, dessen Abzeichen die Lorenzo-Dose wird. Joh. Georg Jacobi ist wohl auch der erste Nachahmer Sternes in Deutschland; seine „Winterreise“ (1769) und „Sommerreise“ (1770) stehen bereits unter dem Einflusse des Engländers. Die äußeren Begebenheiten wie die eigentliche Naturschilderung sind ihm ebenso nebensächlich wie seinem Vorbilde, die Schilderung der Gefühle und Stimmungen, in die der empfindsame Wanderer auf der Reise versetzt wird, bildet den Hauptinhalt dieser Dichtungen. Sternes Humor fehlt völlig, seine Sentimentalität wird aber noch überboten. Süßliche Wohltätigkeit ist das Hauptthema wie in Sternes „Reise“. Wenn Sterne im „Tristram“ einem toten Esel ein ganzes Kapitel widmet und in der „Empfindsamen Reise“ durch einen gefangenen Vogel zu langen sentimentalen Betrachtungen angeregt wird, so nehmen in Jacobis „Winterreise“ gefühlvolle Ergüsse über ein Paar Tauben, welche die Wirtin ihrer Freundlichkeit wegen am Leben gelassen, einen breiten Raum ein.

Das Beispiel Jacobis ahmten bald andere nach; 1770—1772 erschien eine „Empfindsame Reise durch Deutschland“ von einem gewissen Schummel, deren zweiten Teil Goethe in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ als eine geistlose Nachahmung sehr energisch abfertigte. Mehrere ähnliche Versuche folgten; sie sind heute gänzlich verschollen, doch damals fanden sie alle ihre Leser, und noch 1796 erschien die empfindsame Beschreibung einer Reise von Oldenburg bis Bremen, die einem Hauptmann Hedemann zugeschrieben wird. Die Bewunderung Sternes war allgemein, weil an ihr auch die Aufklärer und Männer der alten Schule teilnahmen; sie sahen ihrerseits in der Menschenkenntnis und dem Witz Sternes die bewundernswerten Eigenschaften. Aus dem aufgeklärten Berlin schreibt Ramler im Herbst 1775 an seinen Freund Gebler: „Wie man den wilden Genius Shakespeare jetzt auf dem Theater nachahmt und doch

Originalgeist heißen will, so will jetzt jeder scherzen wie Sterne.“ In der Tat blieben diese Nachahmungen hinter dem Original viel weiter zurück als die Nachahmer Shakespeares in Deutschland hinter ihrem Vorbilde. Herder hat in der 7. und 8. Sammlung der „Humanitätsbriefe“ nach der für ihn charakteristischen Methode ausgeführt, wie gerade in England zur damaligen Zeit eine Erscheinung wie Sterne möglich war; bei der Frivolität, der damals die Gebildeten in England huldigten, und dem freien und vielgestaltigen Leben des großen Handelsstaates erschienen Sternes Figuren trotz ihrer Sonderbarkeiten doch als allgemeine Naturen. In Deutschland mußte man aber solche Originale als Karikaturen betrachten, da sie zu sehr von den schablonenhaften Gestalten der deutschen Dichtung abstachen. Das hat schon Nicolai erkannt und sich in der Vorrede zu seinem „Nothanker“ entschuldigt, daß sein Roman mehr Meinungen als Leben und Handlungen bringe; sein Held habe die große Welt nicht gekannt, die der Engländer high life nenne. „Spekulation war die Welt, in der er lebte, und jede Meinung war ihm so wichtig als kaum manchem anderen eine Handlung ist.“ Daher sei das Werk auch gar nicht für die große Welt, sondern für Gelehrte von Profession geschrieben. Damit charakterisiert Nicolai nicht nur seinen Roman, sondern die ganze Gattung der durch Sterne in Deutschland hervorgerufenen Romane, die sich für „humoristische“ ausgaben. Die direkten Nachahmer des englischen Humoristen brachten es in Deutschland zu geringen Erfolgen. Der „humoristische“ Roman, der in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland blühte, trägt eine veränderte Physiognomie; Sterne ist ihm mehr Anreger als Muster gewesen.

Man hat die Parallele aufgestellt, daß der humoristische Roman in Deutschland ebenso eine Reaktion gegen die Originalgenies bedeute wie die englischen Humoristen gegen Richardson. Das kann ich nur mit Einschränkungen gelten lassen; denn Sternes Erscheinung trägt ein doppeltes Gesicht zur Schau: durch seinen Witz und seine Menschenkenntnis gewann er die Weltleute wie Wieland[1]) und die Aufklärer wie Nicolai für

[1]) Über den Einfluß Sternes auf Wieland handelt C. A. Behmer im IX. Bande der „Forschungen“.

sich, während sich anderseits die empfindsame Jugend, die den Tendenzen des Sturms und Drangs huldigte, von seiner Sentimentalität angezogen fühlte. In Deutschland verdrängte Sternes Einfluß nicht den Familienroman nach dem Muster Richardsons, sondern vermischte sich mit ihm. Der Humor tritt in diesen Werken meist nur als äußere Zutat auf. Die Hauptsache wird die Mitteilung von allerlei individuellen Ansichten, praktischen Vorschlägen, Erfahrungen, Belehrungen usw. Die didaktische Richtung, die den deutschen Roman schon seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts charakterisiert, gibt auch diesen Werken ihr Gepräge. Sie stehen in der engsten Verbindung mit den Wissenschaften, der Theologie, Philosophie, Pädagogik u. s. f. Die Form des Romans ermöglicht es den Dichtern, überall mit ihren eigenen Meinungen und Erwägungen hervorzutreten. So ist auch der ästhetische Wert dieser Werke meist sehr gering; sie haben ein höheres Interesse für den Kulturhistoriker als für den Literarhistoriker. Nützen soll einerseits das Buch, anderseits soll die witzige Ausdrucksweise Lachen erregen: et prodesse volunt et delectare poetae, könnte man als Motto über jeden dieser Romane schreiben. Dabei gelingt den Dichtern das prodesse entschieden mehr als das delectare, denn höhere ästhetische Wirkungen sind nirgends angestrebt. Gelegentlich der Besprechung von Wezels „Knaut“ hat sich schon Merck gegen diese Richtung gewendet im „Teutschen Merkur“, IV. Bd. 1776. Es sei bei den Romanschreibern jetzt Gesetz geworden, Meinungen statt Leben zu schreiben, seitdem Sterne den Ton dazu angegeben. Indes gebe er ihnen zu bedenken, ob der Leser nicht dadurch gewinnen würde, wenn sie statt der überall aufgehängten Tafeln eigener Inskriptionen entweder den Weg einschlagen wollten, eine pragmatische Geschichte ihrer Helden zu liefern oder ohne Monologe das Märchen so episch zu machen, als es möglich wäre. Bei diesem Grundcharakter der Gattung nimmt sich der Humor nach dem Muster Sternes als eine zufällige Ingredienz aus, da er mit dem lehrhaften Inhalt in seltsamem Widerspruch steht, und so kommt es wohl in diesen umfänglichen Werken hier und da zu schönen Episoden, als Ganzes betrachtet, sind sie aber mißlungene Monstra.

In diese Reihe gehört Nicolais Roman „Leben und

Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker“ (1773—76), ein Werk, das schon im Titel den Einfluß Sternes verrät. Nicolai ahmt den Engländer vor allem in der Art und Weise der Charakterzeichnung nach, indem er wie dieser seinen Personen ein Steckenpferd gibt. So liegt dem Helden vor allen andern Dingen die Erklärung der Apokalypse am Herzen. Hierher gehören zum Teil auch die Romane Knigges, die August Lafontaines u. a. Der begabteste unter diesen Dichtern ist Hippel, dessen Werke uns direkt zu Jean Paul hinüberführen.

Eine andere Gruppe von Romanschriftstellern kommt dem Muster Sternes dadurch näher, daß sie mehr auf Charakterzeichnung achten und den Humor nicht nur gelegentlich hervortreten lassen, sondern als Hauptsache ansehen. Sie setzen damit die Richtung fort, die Musäus mit seinem „Grandison II.“ und Wieland mit dem „Don Sylvio“ in Deutschland eingeschlagen haben. Ein wichtiges, dem „Grandison II.“ sehr nahestehendes Produkt ist Johann Gottwert Müllers „Siegfried von Lindenberg“ (1779), der sich gleichfalls in Einzelheiten an Sternes „Tristram“ anschließt.[1]) Am deutlichsten ist die Nachahmung Sternes in den bizarren Produkten Joh. Karl Wezels. Wie Sterne die Natur seines Helden aus all den kleinen Einflüssen und Bedingungen erklären will, an die die Existenz des Menschen geknüpft ist, so will Wezel in seinem „Tobias Knaut“ (1774) die Entwicklung eines Sonderlings in Sternescher Weise darstellen. Zugleich sieht man aber den gewaltigen Abstand des deutschen Nachahmers von seinem Muster. Wie wenig es die Deutschen auf dem Gebiete des Humors mit den Engländern aufnehmen konnten, dessen war sich Lichtenberg, der größte deutsche Humorist der damaligen Zeit, wohl bewußt. In seinem „Vorschlag zu einem orbis pictus“ wendete er sich gegen die Nachahmer Sternes: „Töricht affektierte Sonderbarkeit wird das Kriterium von Originalität und das sicherste Zeichen, daß man einen Kopf habe, dieses, wenn man sich des Tages über ein paarmal daraufstellt. Wenn das eine Sternesche Kunst wäre,

[1]) Über diesen Roman handelt jetzt ausführlich Schneider in „Jean Pauls Altersdichtung“, S. 66 ff. Den Einfluß Sternes hat schon Jean Paul beobachtet (vgl. Förster, Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Fr. Richter, München 1863, IV. Bd., S. 149).

so ist wohl soviel gewiß, es ist keine der schwersten . . . . Was kann endlich daraus werden? Nichts anderes, als man malt den Menschen nicht mehr, wie er ist, sondern setzt statt seiner ein verabredetes Zeichen, das mit dem Originale kaum soviel Ähnlichkeit hat als manches heraldische mit dem seinigen.“ Auch Goethe, der im „Wilhelm Meister“ wünscht, daß jeder Sternes Werke lese, erkannte, wie schwer sie nachzuahmen sind; Sterne sei in nichts ein Muster, in allem ein Andeuter und Erwecker. Erst Thümmel gab später der Yorickschen Manier eine Wendung ins Graziöse und Anmutige, während Jean Paul mehr die andere Seite von Sternes Humor ausbildete, die Sentimentalität. Als sein Vorläufer in Deutschland kommt in erster Linie in Betracht Hippel.

III. Theodor Gottlieb von Hippel.

Waren Männer wie Hermes und Nicolai im Grunde prosaische Naturen, deren Werke mehr kulturhistorisches als ästhetisches Interesse erregen, so wird man Hippel (1741—96) dichterische Begabung kaum absprechen können; darüber läßt schon die prächtige Geschichte Minchens in den „Lebensläufen“ keinen Zweifel übrig. Daß er nicht das geworden ist, was er vermöge seines Talents hätte werden können, liegt teils an seinem Bildungsgange, teils an seinen literarischen Mustern. Hippels Leben ist bekannt genug; es hat die Literarhistoriker wegen des eigentümlichen Verhältnisses, in dem es zu seinen Schriften steht, von jeher angezogen. Der Widerspruch zwischen seiner Schriftstellerei und seinem äußeren Lebensgange ist nur ein Abbild des Zwiespalts, in dem sich überhaupt die Gemüter in der Zeit des Sturmes und Dranges befanden: Aufklärung und Rationalismus, die „Korrektheit“ im bürgerlichen Sinne auf der einen, das von Empfindung volle Herz, der Titanismus und die Weltflucht auf der andern Seite. Im Leben ist Hippel, die bewegte Jugendzeit ausgenommen, durchaus ein Mann der alten Schule: mit eiserner Energie verfolgt er seine juristische Laufbahn, schwingt sich aus bescheidenen Anfängen zu hohen Stellungen empor, sammelt Reichtümer und scheint in den praktischen Geschäften ganz aufzugehen. Trotz dieser vielverzweigten amtlichen Tätigkeit findet er Muße, umfangreiche Werke zu verfassen und anonym in die Welt zu schicken. Wie sehr nun diese den gärenden Geist der Sturm- und Drangzeit atmen, beweist schon die Tatsache, daß man sie Männern wie Hamann und Herder zuschrieb. Schon während seines Lebens gilt der Verfasser des Buches „Über die Ehe“ dem großen Publikum als ein Dichter der neuen Richtung. Christian Heinrich Schmid reiht ihn in seinen im Oktoberheft des

„Merkur“ vom Jahre 1774 erschienenen „Kritischen Nachrichten von dem Zustande des deutschen Parnasses“ an Hamann, Herder und Gerstenberg an. Als nach seinem Tode sein Stand bekannt wird, hält man sich sofort an den Widerspruch zwischen Leben und Dichtung. Diejenigen Freunde, vor denen Hippel seine Schriftstellerei geheim gehalten, sind empört, das liebe deutsche Publikum aber ist enttäuscht, daß ein Schriftsteller von so vielem Gemüt nicht Hungers gestorben ist. Diese Auffassung hat auch den Standpunkt der Literarhistoriker immer wieder beeinflußt. Wenn aber Hippel seine schriftstellerischen Ideale mit den Ansprüchen des praktischen Lebens zu vereinigen verstand, so hat er doch nicht seine Individualität geändert. Gegen ihn den Vorwurf zu erheben, daß er die Ideale seiner Jugend in der Praxis preisgegeben, ist ebenso ungerecht, wie wenn man Goethe oder Klinger von diesem Standpunkt aus verurteilte. Jedenfalls ist gegen die Art, wie F. Bobertag im 141. Bande der Kürschnerschen „National-Literatur“ Hippels Charakter beurteilt, Protest einzulegen. Er stellt ihn als bloßen Streber hin und findet an seiner Persönlichkeit ein „peinliches, sozusagen pathologisches Interesse“. Es scheint ihm eine gewisse Enge des Gesichtskreises zu verraten, daß man an Hippels Unwahrhaftigkeit bisher so wenig Anstoß genommen. Ich kann seine Beurteilung der Hippelschen Autobiographie (1790/91 geschrieben, reicht sie bis zur Rückkehr von Petersburg) nicht eben als Beweis eines weiteren Gesichtskreises betrachten. Dieses Bruchstück, das Hippels Lebenslauf in prächtiger Weise erzählt, steht zwischen der romanhaften Schilderung der „Lebensläufe“ und den wirklichen Schicksalen des Dichters ungefähr in der Mitte. Es zeigt sich hier ein durchgängiger Hang zum Idealisieren, namentlich in dem Bestreben, seine Familie, die ja von altem Adel war, als bedeutend, besonders aber die Eltern als geistig hervorragend hinzustellen. Nirgends verstößt er direkt gegen die Wirklichkeit, aber das Weglassen gewisser Züge und die Beschönigung anderer zeugt deutlich für die Absicht, einen bedeutenden Hintergrund für seine schriftstellerische und amtliche Tätigkeit zu zeichnen. Daß dabei der Dichter, der sein Hauptwerk durchweg aus Motiven zusammengestellt hat, die er seinen Jugenderlebnissen entlehnte,

vielfach künstlerische Wirkung im Auge hat, ist nicht abzuleugnen, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, wäre verfehlt.

Hippel ist ein Landsmann Herders und Hamanns. In diesem Winkel Deutschlands, der damals noch mit den Naturvölkern des Ostens in lebhafter Berührung stand, stoßen die Gegensätze in den Charakteren hart aneinander. Aus Ostpreußen stammt Hamann, der Vater der Sturm- und Drangperiode, welche das gefühlsmäßig Verworrene, die unbestimmte Ahnung dem systematischen Denken vorzieht. Ostpreußen ist auch die Heimat Herders, und in der späteren Zeit gibt es der deutschen Literatur Männer, welche den Mystizismus und die bizarre Phantasie auf die Spitze treiben, so Z. Werner und E. Th. A. Hoffmann. Demselben Osten verdanken wir aber auch zugleich den großen Kritiker der reinen Vernunft, den scharfen Denker Kant. Diese Gegensätze vereinigt nun Hippel in einer Person; während er pietistische Gedichte schreibt, begeistert er sich an der Philosophie seines Lehrers Kant, während er ein großes Stadtwesen mit bewunderungswürdiger Umsicht leitet, empfiehlt er im Sinne Rousseaus Beschränkung und ländliche Genügsamkeit und bedauert, daß er nicht Geistlicher auf dem Lande geworden sei. Dieser Gegensatz, der sich bei ihm bis ins kleinste erstreckt, macht ihn von vornherein zum humoristischen Dichter geeignet; der Zwiespalt zwischen seiner idealistischen Weltauffassung und den praktischen Verhältnissen löst sich bei ihm nicht in Tragik auf, sondern in Humor.

Hippels Vater war ein theologisch gebildeter Schulmeister, zum Pfarrer hat er es nicht gebracht; gleichwohl spielt aber das geistliche Element in Hippels Elternhause die größte Rolle. Wenn seine Mutter auch nicht, wie er behauptet, „aus dem Stamme Levi“ gewesen ist, so war doch tiefe Frömmigkeit der Grundzug ihres Charakters. Diese Eindrücke seiner Jugend sind Hippel unvergeßlich geblieben. Der Jugendunterricht bedeutete bei ihm wohl wenig, wenn er auch seinen Vater für einen vielseitig gebildeten Mann ausgibt. Den Grund zu seiner enormen Belesenheit dürfte er erst an der Universität Königsberg gelegt haben, wohin er 1756 kam. Hier trieb er neben seinem Berufsstudium, der Theologie, auch Mathematik, Naturwissenschaften und Philosophie und legte sich eine großartige

Sammlung von Exzerpten aus allen Gebieten des Wissens an. Er führte genau Buch über den Gang und die Fortschritte seiner Studien, notierte alle Einfälle und Erlebnisse und hatte so bald einen ungeheueren Vorrat an Ideen, den er später als Schriftsteller verwerten konnte.

Wie so viele deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts mußte er durch die Entbehrungen und Enttäuschungen des Hofmeisterstandes hindurchgehen. Doch bald kommt er in die große Welt. Ein Verwandter der Familie seines Zöglings nimmt ihn mit nach Petersburg, wo er ihn in vornehme Kreise einführt und mit dem Glanze der Hauptstadt bekannt macht. Als ein ganz anderer kehrt er nach Deutschland zurück; der feste Entschluß, sich emporzuarbeiten, um ein ähnlich glänzendes Leben führen zu können, steht ihm von nun an vor Augen. Innere Kämpfe kamen hinzu; er wird durch die Not gezwungen, abermals einen Hofmeisterposten anzunehmen, und die aussichtslose Liebe zu einem höher stehenden Mädchen bestärkt ihn in dem Entschluß, ihr an Vermögen und Rang gleichzukommen und sich ihrer würdig zu machen. Unter den härtesten Entbehrungen hält er mit zäher Konsequenz an diesem Gedanken fest. Er wirft sich auf das Studium der Rechte, und endlich wird seine Ausdauer gekrönt. Nach Ablegung der erforderlichen Examina betritt er in Königsberg die Beamtenlaufbahn, die ihn allmählich bis zum Oberbürgermeister und geheimen Kriegsrat führt. Er hält ein glänzendes Haus und zählt zu seinen besten Freunden Männer wie Kant und Hamann. Jener hatte ihn schon in den ersten Universitätsjahren, als er gerade zu lesen begann, mit seiner Philosophie gefangen genommen, und wie sehr sich Hippel in Kants Gedanken eingelebt hat, davon zeugt das zweite Buch der „Lebensläufe“, das 1779 in Form eines Examens des Helden die Grundzüge von Kants Vernunftkritik in populärer Fassung brachte, ehe noch dieser sein Werk erscheinen ließ. Kant hinwiederum bewunderte Hippels Vielseitigkeit und nannte ihn einen „Zentralkopf“. Ebenso hatte Hamann vor dem Beamten und Schriftsteller Hippel, die auch für ihn getrennte Personen waren, alle Achtung. Wenn er sich durch das Buch „Über die Ehe“ zu dem „Versuch einer Sibylle über die Ehe“ anregen ließ und den anonymen Autor

des Ehebuchs einen „gelehrten, witzigen Kauz seines Vaterlandes“ nannte, so eignet sich umgekehrt Hippel Hamanns Ideen und Schreibweise an. In der Tat weht schon in dem Buch „Über die Ehe“ der Geist des Sturmes und Dranges. Was Hippel zuvor geschrieben, gehört ganz der alten Richtung an: die Charakterlustspiele „Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann“ (1765) und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler“ (1768), beide von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ wenig lobend besprochen, geistliche Lieder im Tone der schlesischen Pietisten des 17. Jahrhunderts, entstellt durch sprachliche Härten.

Mit dem Buche „Über die Ehe“ schlägt Hippel eine originelle Richtung ein, die der gelehrt-witzigen Abhandlung. Die Vorläufer dieser Richtung sind mannigfaltig, namentlich wäre auf Hamann und Montaigne zu verweisen; wenn aber Hamann wegen seiner Dunkelheit wenig gelesen und von der jungen Generation mehr wegen einzeln hingeworfener Gedankenblitze bewundert wurde, zündete Hippels witziges Buch sofort bei jung und alt. Durch diese Schrift ist Hippel der Vorläufer der modernen Richtung der Frauenemanzipation geworden. Die hier niedergelegten Ideen pflanzen sich fort auf Heinse und später auf die älteren Romantiker, welche Hippel große Anerkennung widerfahren ließen; in der jungdeutschen Zeit findet dann Hippel an Theodor Mundt einen warmen Lobredner wie Heinse an Laube. Für unseren Zweck kommt namentlich der Stil in Betracht; er ist hier schon in seinen Eigentümlichkeiten voll ausgebildet. Als später die „Lebensläufe“ erschienen, wurde ihr Verfasser immer und immer wieder wegen der Ähnlichkeit des Stils mit dem des Ehebuches identifiziert. Schon hier haben wir die Mischung von trockener Gelehrsamkeit mit kaustischem Witz, den Reichtum an Bildern, das persönliche Hervortreten des Autors, die massenhaften Zitate und witzige Reflexionen, die dem Stile Hippels sein charakteristisches Gepräge geben.

Hippels poetisches Hauptwerk sind die „Lebensläufe in aufsteigender Linie“, 1778—81 in drei Teilen erschienen. Auch an diesem Werke hebe ich nur die für den Zweck der vorliegenden Arbeit in Betracht kommenden Züge hervor; eine

Analyse gibt Bobertag, S. 201 ff. Hier ist der Ort, auf Hippels Verhältnis zu Sterne aufmerksam zu machen. Die Hauptquelle für seine Stellung zur zeitgenössischen Literatur sind die Briefe an Scheffner im 12. und 13. Bande der Gesamtausgabe von Hippels Schriften. Ein starker Drang nach Natur, vermischt mit Empfindsamkeit, ist für diese Briefe charakteristisch. Mit Hamann ruft er aus: „Nil humani a me alienum puto"; dieses Wort stehe auch in seinem Herzen mit goldenen Lettern geschrieben. Er ist voll Verehrung für Rousseau, den er auch in der Schrift „Über die Ehe" wiederholt preisend apostrophiert, verteidigt Herders Schriften gegen ihre Gegner, rühmt Gerstenbergs „Ugolino"; Goethes „Götz" nennt er ein herrliches Stück, den „Werther" bewundert er wegen seiner Naturschilderungen, dagegen gefällt ihm der „Nothanker" gar nicht. Auf der andern Seite durchschaut er wohl die Schwächen der Empfindsamkeit und macht sich namentlich über die „Jacobitchen" und Jacobis Briefwechsel mit Gleim lustig. Sterne hat er jedenfalls schon früh kennen gelernt; schon das 1773 entstandene Ehebuch läßt seinen Einfluß erkennen. Er nennt ihn hier den „englischen Diogenes" und spricht von seiner „Empfindsamen Reise", welche halb Deutschland veranlaßt habe anzuspannen; eine allgemeine Reisesucht sei die Folge von Sternes Buch gewesen. In einem Briefe vom Juli 1775 spricht er über die Bodesche „Tristram"-Übersetzung und wendet gegen Hamanns Begeisterung für diese Übertragung mit Recht ein, daß sie dem Genie der deutschen Sprache zu wenig Rechnung trage. „Jemanden mit weinenden Augen lachen zu sehen, ist ein schöner Anblick," heißt es in den „Lebensläufen", und direkt auf Sterne scheint es zu zielen, wenn er fortfährt: „Schriftsteller, die Tränen mit dem Lachen kämpfen lassen, so daß keines die Oberherrschaft erhält, treffen das Leben des Weisen." Sonst nennt er Sterne nur flüchtig, aber überall in lobender Weise. In der Tat war Hippel eine Sterne sehr verwandte Natur. Als er die „Lebensläufe" schrieb, war die Zeit der jugendlichen Gärung bei ihm vorbei, und der scharfe Verstand bekommt die Oberhand. Hippel ist ein ebenso feiner Menschenkenner wie Sterne, und auch bei ihm löst sich der Kontrast zwischen seinen Herzenswünschen und der Wirklichkeit in Humor aus. Doch ist dieser Humor bei

dem deutschen Dichter wesentlich anderer Natur. Die Grazie und Eleganz des Sterneschen Witzes fehlt Hippel völlig, er vertritt mehr den Typus des „gebrochenen" Humors. Ein starker Zug von Melancholie weht durch das ganze Werk, selten ringt sich der Dichter zu einem freudigen Ton empor. Die lachende Satire Sternes war nicht seine Sache; wo er satirisch wird, ist er bitter und sarkastisch.

Die Handlung ist für den Verfasser der „Lebensläufe" nebensächlich wie für Sterne. Wenn bei diesem die persönlichen Meinungen des Autors die Hauptsache ausmachen und die Handlung ersticken, so scheinen auch die „Lebensläufe" dazu angelegt zu sein, daß der Dichter all seine Lebenserfahrungen und philosophischen Anschauungen zur Geltung bringen könne. Freilich haben wir eine im großen ganzen fortlaufende Erzählung, doch sie dient nur als Leitfaden für allerlei Reflexionen und allgemeine Erörterungen. Aber Hippels Werk ist viel tiefer auf seiner Existenz gegründet als die Schriften Sternes. Es ist ein Kommentar zu seinem Leben und Denken. Fast alle Charaktere des Romans sind Porträts von Hippels Verwandten und Bekannten: in der Person des Pfarrers und seiner Frau erblicken wir die idealisierten Gestalten seiner Eltern, Minchen ist Hippels Königsberger Geliebte, der Herr von G. der Kanzler Korf, Herr und Frau von W. die Eltern von Hippels Königsberger Zöglingen u. s. f. Auch die Handlung des Romans entspricht im allgemeinen, oft aber in ganz kleinen Zügen, Hippels eigenem Leben; schon Schlichtegroll hat in seiner Biographie Hippels die autobiographischen Momente hervorgehoben. Die Jugendzeit nimmt den breitesten Raum ein; sie ist ganz idyllisch gehalten. Hippel weiß das kurische Pfarrhaus so heimisch zu schildern, daß unser Interesse stets wach bleibt. Von Sterne hat er die Methode der Charakterzeichnung. Jede der Hauptpersonen hat ihr Steckenpferd, eine Schrulle, die ihr ganzes Tun und Lassen beherrscht: beim Vater ist es die Verheimlichung seiner Heimat, in der man früher Spargel ißt, seine Pfeife im Freien raucht und lange Manschetten trägt; die Mutter wird dadurch charakterisiert, daß sie bei allen das Gemüt anregenden Anlässen geistliche Lieder absingt, aus denen sie die Vorliebe für zweigliederige Alliterations- und

Reimformeln schöpft, daß sie eine Abneigung gegen den gregorianischen Kalender und gegen dreigliederigen Segen besitzt. Ebenso sind der junge Herr von G. mit seiner Jagdmanie, der Herr von W. mit seiner äußeren Förmlichkeit und der Gewohnheit, die Farbe seines Kleides nach den Stimmungen zu wählen, Minchens Vater mit seinen schmeichlerischen Redensarten, Benjamin, der immer mit der Tür ins Haus fällt, und andere Personen Figuren in der Art des „Tristram Shandy". Wie Sterne leitet Hippel die Eigentümlichkeiten der Eltern seines Helden aus der Familientradition ab, wie dieser stellt er Männer vorgerückten Alters auf ihrem Steckenpferd dar, so daß ihre Schrullen schärfer hervortreten. Auch hat er von Sterne die Manier übernommen, einen Charakter durch eine Menge scheinbar zusammenhangloser Züge zu zeichnen. Als Beispiel diene die Charakteristik des Herrn von G. im 2. Bande des III. Teils. Da sollen wir uns über den Charakter des Mannes klar werden, wenn es heißt, daß er wenig las, sehr leserlich schrieb, nie seine Stiefel umzog, das Brot sehr gerade schnitt usw. Den Zusammenhang dieser Einzelzüge soll sich der Leser selbst herstellen.

Wenn für Sternes Humor die Mischung von Witz und Sentimentalität charakteristisch ist, so läßt sich dasselbe von Hippels Roman sagen. Nur ist der Witz eingeschränkt und nimmt mehr die Form des geistreichen Gedankensplitters an; nach dieser Seite hin steht Hippel unter dem direkten Einfluß des von ihm hochverehrten Montaigne. An Sentimentalität überbietet er aber Sterne bei weitem. Diese Sentimentalität tritt weniger in der Schilderung von Gefühlen und Stimmungen hervor als in den massenhaften Sentenzen und Lebensregeln, die durch das ganze Buch verstreut sind. Aus ihnen weht aber weniger die weiche Rührseligkeit Sternes als eine krankhafte melancholische Grabessehnsucht. Sie ist es auch, die uns heute den Genuß des Romans am meisten verkümmert. „Wer nicht zuweilen Himmel und Erde in eins gefühlt hat, Seele und Leib in einer Person, wer nicht den Mut gehabt, im dicken Walde die heiligen Schauer, aus seinem Grabe herausgestiegen, zu empfinden und die Stimme der menschenfeindlichen Eiche verstanden: ‚Aus mir wird einst dein Sarg

geschnitten!' muß freilich ganze Bogen dieses Buches unausstehlich finden. Wer aber dieses Gefühl kennt, das sich nicht untersteht, einen Ausdruck zu wagen, damit ihn nicht ein Bote Gottes ungewählt fände, mit dem gehe ich zusammen," sagt Hippel selbst im Schlußworte. Heute findet er wohl wenige, mit denen er zusammengehen könnte. Die melancholische Grabespoesie, die unter dem Einfluß von Youngs „Nachtgedanken" und Thomas Grays „Elegie auf dem Dorfkirchhofe" in Deutschland Wurzel gefaßt hatte, erreicht in Hippel ihren Höhepunkt. Alle seine Personen sind erfüllt von den Gedanken an Tod und Grab, das irdische Leben ist ihnen nur eine Vorbereitung auf das Jenseits; in der Welt außerhalb der Welt zu sein, ist ihre Parole. Über den Tod werden endlose Gespräche gehalten, ja der ganze dritte Band besteht fast nur aus Betrachtungen über Sterben und Fortleben nach dem Tode. Eine Menge von Personen stirbt im Verlauf der Erzählung weg, der Dichter schickt ihnen lange Leichenreden nach und entwirft dann erst vollständig ihren Charakter. Von einigen ist erst dann ausführlicher die Rede, als sie der Dichter glücklich zum Grabe geleitet hat. Im Mittelpunkte des ganzen Romans steht die Figur eines Grafen, dessen Hauptbeschäftigung es ist, Leute bei sich sterben zu sehen. Seine Gemahlin und seine sieben Kinder sind ihm in voller Blüte weggestorben, und nun nimmt er alle Todkranken, deren er habhaft werden kann, in seinem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Schloß auf, um mit ihnen über den Tod zu sprechen und bei ihrem Tode anwesend zu sein. Er scheint überhaupt kein anderes Interesse zu haben als den Tod; nur als ihm der Held des Romans von seiner adeligen Abkunft Mitteilung macht, bittet er ihn dringend, ihm darüber nähere Nachricht zu geben — eine echt Hippelsche Ironie. Diese Grabtendenz zieht sich durch das ganze Buch und macht es für uns stellenweise gänzlich ungenießbar. Hippel weiß darin kein Maß zu halten und scheint zuweilen Todesfälle nur deshalb einzuführen, um von neuem eine Fülle von Sentenzen über das Sterben anzubringen. Das Grab ist seinen Lieblingen der angenehmste Aufenthaltsort; so wollen die Wallfahrten zu Minchens Grab kein Ende nehmen, und als der Held schließlich nach Königs-

berg zurückkehrt, sucht er sich auf einem Kirchhofe ein Grab aus, das zwei Liebende birgt, um hier seinen Sterbegedanken nachhängen zu können. Lorenzos Grab in der „Empfindsamen Reise“ und noch mehr das Grab des Amandus und der Amanda im „Tristram“ scheinen hier von Einfluß gewesen zu sein. In Sternes Geschmack ist auch die ganze Geschichte Minchens, die den Höhepunkt des Romans bildet, ausgeführt, ein starker Zug von Sentimentalität geht auch durch diese sonst objektiv und prächtig erzählte Partie. Direkt an den Mönch Lorenzo gemahnt die Episode mit dem „Alten“ (am Schluß des ersten Bandes), der um einen Handschuh bettelt und von dem Herrn von G. in der empfindsamen Weise Yoricks beschenkt wird. Oft zeigt sich der Einfluß Sternes in kleinen Zügen, so wenn Hippel die Herzensgüte des Frls. von W. dadurch charakterisiert, daß sie keine Mücke zu töten vermag, wie der Onkel Toby keine Fliege; denn für beide sei ja Platz genug in der Welt. Ihr Bruder Peter aber ist ein Mückentöter und Bösewicht. Daß sich Hippel seiner Nachahmung Sternes wohl bewußt war, darauf deutet eine Stelle im Briefwechsel mit Scheffner hin. Seitdem Yorick ein Nasenkapitel habe, trage er Bedenken, seine Gedanken über die Nasen gedruckt auszusprechen. Sonst schreie gleich der ungewaschene Rezensent: „Nachahmung!“ So erzählt denn der Pastor dem Helden in den „Lebensläufen“ nur „unyoricksche“ Nasengeschichten.

Die Einwirkung Sternes zeigt sich aber vor allem in der Komposition und dem Stil. Auch in den „Lebensläufen“ kann von einer künstlerischen Anordnung des Stoffes keine Rede sein, da ja die Handlung als nebensächlich betrachtet wird. Wenn aber bei dem Engländer die trockene Gelehrsamkeit fast durchweg zu komischen Zwecken beigemischt ist und mit dem Witze kontrastiert, betrachtet Hippel den Roman als die geeignete Form, in der er seine gelehrte Bildung und Erfahrung von allen Seiten zeigen kann. Aus dem ungeheueren Vorrat seiner Exzerpte teilt er, oft an recht unpassenden Orten, allerlei Gedanken, Lebensregeln und Betrachtungen mit, ja ganze Hunderte von Seiten werden nur mit prosaischen Erörterungen praktischer, moralischer und philosophischer Fragen angefüllt; man denke an das endlose Gespräch zwischen dem Herrn

von G., dem Helden und seinem Vater am Schluß des ersten Bandes. Hippel kommt es darauf an, eine „Geschichte mit eigenen Worten“ zu schreiben, den Leser zum Mitarbeiter an seinem Werke zu machen. „Eine Erzählung, der man das Studierte, das Geflissene, das Geordnete ansieht, ist unausstehlich. — So wie es in der Welt geht, so muß es auch in der Geschichte gehen. — Der Hörer, der Leser mag sich hieraus ein Miniaturstückchen auf Theophrastisch, Brüyerisch zeichnen, wenn er will.“ Und an einer andern Stelle heißt es: „Wer einen Brief schreibt, soll glauben, er schreibe ihn an die Welt, und wer ein Buch, er schreibe es an einen Freund.“ So unterdrückt er keinen Einfall, sondern füllt, unbesorgt um den Leser, ganze Seiten mit Kernsprüchen und allgemeinen Sentenzen an. Oft stehen diese Sätze ganz nackt und unverbunden da, und der Leser hat Mühe, den geheimen Zusammenhang zu entdecken. Jean Paul hat in der „Vorschule der Ästhetik“ (Seite 197/8) diese Eigentümlichkeit des Hippelschen Witzes beobachtet. Er führt ein Beispiel aus Hippels Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber“ (S. 342) an. Den Gedanken, er wolle nur Winke geben, nicht weit ausmalen, drückt hier Hippel dadurch aus, daß er fast anderthalb Seiten lang das Fehlerhafte eines langen und die Vorteile eines kurzen Ausmalens in folgenden Gleichnissen schildert: „Die Damen erkälten sich lieber, als daß sie dem Putze etwas entziehen.“ — „Große Esser entfernen alles Fremdartige, sogar weite Aussicht, Tafelmusik, unterhaltende Gespräche.“ — „Alles Kolossale ist schwächlich.“ — „Wer Menschen vergöttert, macht sie zu noch weniger, als sie von Gottes und der Natur wegen sein können“, und so lange fort. Jean Paul erkannte auch die Gefahr dieser Manier, daß das beständige Springen zwischen den Ideen die Leser ermüde, und ahmt auch diese Seite des Hippelschen Witzes nur wenig nach. Unter solchen Exkursen und Reflexionen geht der Faden der Erzählung verloren, und so sind die „Lebensläufe“ keine leichte Lektüre. Über die wichtigsten Motive gleitet der Dichter ganz oberflächlich hin, um sich wieder seinen Betrachtungen zu überlassen, so daß der Leser allen Zusammenhang verliert. Es ist daher ein ganz berechtigtes Verfahren, wenn Alexander von

Öttingen in einer Bearbeitung des Buches für die Gegenwart (1878) das Werk von all den Schlacken und dem unnützen Ballast befreit hat. Die günstige Aufnahme, welche diese Bearbeitung gefunden hat (3. Aufl. 1893), ist zugleich ein Beweis, daß der Roman an wirklich poetischen Stellen reich genug ist.

Unter dem Einfluß Sternes steht auch die subjektive Art des Vortrags, die zur Belebung der Darstellung dienen soll. Hippel scherzt selbst darüber, daß er nicht kapitelfest sei, entschuldigt sich bei dem Leser, daß er nicht besser erzähle, legt ihm Einwendungen in den Mund und widerlegt sie — kurz er unterhält sich mit ihm auf verschiedenste Weise. Er ermahnt sich selbst wiederholt: „Extrapost!“ Doch immer wieder gerät er in unleidliche Breite. Auf die Rezensenten ist er als echter Stürmer und Dränger schlecht zu sprechen, immer wieder werden sie als herz- und geistlose Pedanten hingestellt. Dazu kommt noch die Rolle, die der Dichter selbst in seinem Roman spielt. Alle Verhältnisse des anonymen Autors werden gleichsam als bekannt vorausgesetzt, er versetzt uns mit Vorliebe an seinen Schreibtisch. Wie Sterne gibt er gelegentlich den Tag an, an dem er dieses oder jenes niedergeschrieben, schildert die Empfindungen, die er beim Abfassen verschiedener Partien gehabt, apostrophiert nach dem Beispiel Sternes einen —es, dem das Buch gewidmet ist, und zeigt uns wiederholt den Helden an seiner Autobiographie arbeitend. Diese persönliche Manier hatte übrigens bereits Hamann angewendet, noch ehe sich die Einflüsse Sternes in Deutschland geltend machten, so daß wir bei Hippel eine Einwirkung von zwei Seiten annehmen können. Das stärkere Betonen des persönlichen Moments und des eigenen Erlebnisses ist ja für den Sturm und Drang überhaupt charakteristisch, und so kommt Sterne der Neigung der Zeit auch nach dieser Richtung hin entgegen. Nur sind etwa Hamanns Schriften gelehrte Abhandlungen, in denen die subjektive Art der Darstellung nicht so auffällig ist wie in einem Roman. Den Mut, diese Manier im Roman anzuwenden, hat wohl Hippel ebenso gut wie Wieland erst von Sterne empfangen. Im großen ganzen treten diese Eigenheiten ziemlich diskret hervor, sie sind nicht Selbstzweck wie bei Sterne.

Hippels humoristischer Stil leidet unter der deutschen Schwerfälligkeit und der moralisierenden Tendenz. Eine Seite seiner Schreibart verdient, für unseren Zweck hervorgehoben zu werden, die barocken Bilder und die oft weit hergeholten Vergleiche, die Hippels Witz als gesucht erscheinen lassen. Er scheut sich nicht, die trivialsten Dinge zur Veranschaulichung seiner Gedanken heranzuziehen; die Bescheidenheit z. B. nennt er einen Ring, den man dem Bären durch die Nase zieht, der alte Schmeichler Hermann hält Kolophonium in der Hand, um damit den Bogen des Herrn von W. zu stärken, die Mutter des Helden ist keine Blendlaterne, die von allen Seiten zugezogen ist, sondern eine gläserne Lampe, die überall Licht zeigt, wo man sieht u. s. f. Hippel ist sehr verschwenderisch in der Häufung solcher Bilder, und es ist nicht selten schwer, ihm zu folgen.

Bei dieser humoristischen Außenseite ist aber tiefer Ernst der Grundzug des Romans; das Resultat, das der Held aus allen Schicksalsschlägen, die ihn betreffen, zieht, ist wahrhaft bedeutend: nicht Entsagung und Weltflucht, sondern eifrige Tätigkeit und Anstrengung zum gemeinsamen Besten bringt Ruhe und Befriedigung. Diese tapfere Bejahung des Willens zum Leben unterscheidet Hippel vorteilhaft von der weltschmerzlichen Energielosigkeit manches seiner Mitstrebenden. Trotz ihrer Mängel, die teilweise auf die Nachahmung Sternes zurückgehen, sind die „Lebensläufe“ für ihre Zeit ein bedeutendes Werk. „Man empfindet etwas Unvergängliches darin. Man atmet die Luft, in welcher Kant und Hamann lebten.“ (Scherer, Lit.-Gesch., S. 673.) Vor allem sind die Charaktere zum Teil ausgezeichnet ausgeführt und erregen trotz ihrer Sonderbarkeit und ihrer Weitschweifigkeit im Reden unser Interesse in hohem Grade; denn es sind echte deutsche Gestalten, und der Roman ist „Heimatskunst“ im besten Sinne des Wortes. Mit Recht konnte sich Hippel in der Einleitung der nationalen Echtheit seiner Figuren rühmen. Besonders in den Pfarrersleuten hat er zwei prächtige Charaktere gezeichnet. Das erste Buch atmet idyllischen Frieden; namentlich wirkungsvoll bedient sich da Hippel der Sprache der Bibel und geistlicher Lieder. Etwas zu abstrakt ist die Gestalt

Minchens geraten, die an Richardsons Heldinnen erinnert. Sie ist das ideale Naturkind, wie es die Stürmer und Dränger darzustellen liebten.

In der Tendenz mit den „Lebensläufen“ verwandt ist Hippels zweiter Roman, die „Kreuz- und Querzüge des Ritters von A—Z“ (1793/4), der aber tief unter dem ersten steht. Auch hier haben wir keine spannende und geschlossene Handlung, denn das Hauptgewicht beruht auf den philosophischen und moralischen Erörterungen wie in den „Lebensläufen“. Gleichwohl ist der Charakter dieses Werkes durch das Überwiegen des satirischen Elements verändert. Schon in den „Lebensläufen“ nimmt die Verspottung und Geißelung des Adels einen breiten Raum ein. Hippel hatte während seiner Studien- und Hofmeisterzeit Gelegenheit, in die verlotterten Zustände des kurländischen Adels Einblick zu nehmen, und stellte sie schon in seinem ersten Roman schonungslos an den Pranger. Merkwürdig ist dabei immerhin, daß er selbst später seinen alten Adel erneuern ließ und sich in adeliger Gesellschaft sehr wohl fühlte, zumal gerade die „Kreuz- und Querzüge“, die er kurz vor seinem Tode fertigstellte, vielleicht die schärfste aller scharfen Satiren sind, die in der Zeit der französischen Revolution gegen den Adel geschrieben worden sind. Mit dem bittersten Sarkasmus wird hier der Adel verhöhnt und verspottet. Die durchgehende Ironie des Stils macht die Lektüre des Buches zu einer harten Geduldprobe. Der Roman ist kulturhistorisch wichtig durch die Mitteilungen, die er über das Freimaurerwesen im 18. Jhd. gibt. Er ist darin nicht vereinzelt; denn das Interesse an geheimen Verbindungen und Orden, welche die Erziehung eines jungen Mannes überwachen, war im 18. Jhd. allgemein und tritt namentlich im Roman immer wieder hervor. Nicht nur die Ritter- und Räuberromane haben das Thema ausgenützt, auch Schiller im „Geisterseher“ und Goethe im „Wilhelm Meister“ haben einen geheimen Bund, der die Entwicklung des Helden lenkt, eingeführt. Hippels Roman gibt die genauesten Nachrichten über die Einrichtungen dieser geheimen Orden. Obwohl Hippel selbst Freimaurer war und für die Königsberger Loge Freimaurerreden verfaßte, stellt er doch in seinem Werke diese

Geheimbünde mit ihren lächerlichen Außenseiten als Torheiten hin, die nur dem jugendlichen Sinn als ideale Bestrebungen erscheinen. Sein Held durchläuft alle Grade des geheimen Ordens und wird in allen mit abstrakten Schlagwörtern gespeist. Die Anlage des Werkes weist deutlich auf Cervantes als das Muster hin, während im Stil die Sternesche Subjektivität stärker hervortritt als in den früheren Werken. Namentlich wird mit der Einteilung in Paragraphen in Sternes Weise viel Scherz getrieben. Aber auch J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg" dient hier Hippel zum Muster.[1]) Der ästhetische Wert ist indes gering; man hat bei der musivischen Sprache Mühe, sich durch die vielen Verwicklungen hindurchzuarbeiten, und so hat der Roman auch keine große Wirkung geübt. Auch für unseren Zweck kommt er wenig in Betracht. Als er erschien, schrieb Jean Paul bereits an dem „Hesperus", der schon alle seine charakteristischen Seiten völlig ausgebildet zeigt. Erst sehr spät, im „Komet", verrät sich seine Bekanntschaft mit den „Kreuz- und Querzügen", die er, soviel mir bekannt ist, nirgends ausdrücklich erwähnt. So kann ich mich im folgenden auf die Anregungen beschränken, welche Jean Paul die „Lebensläufe" und das Buch „Über die Ehe" geboten haben.

[1]) Vgl. Schneider a. a. O. S. 67; doch scheint mir hier der Einfluß Müllers etwas überschätzt zu sein.

IV. Jean Pauls Beschäftigung mit Sterne und Hippel.

Als Jean Paul 1793 mit seinem ersten Roman, der „Unsichtbaren Loge", hervortrat, war die Zeit der Empfindsamkeit bereits vorüber. Die deutsche Literatur befand sich damals in einem Zustand der Anarchie. Denn erst dem jüngeren Geschlecht erschienen Goethe und Schiller als die überragenden Gipfel, als die Beherrscher des deutschen Parnasses; damals mußten sie sich aber in ihren Ruhm mit sehr obskuren Leuten teilen. Herder und Goethe, die einst im Mittelpunkte des Interesses gestanden, hatten die führende Rolle eingebüßt, während Schiller allerdings seinen Ruhm beim großen Publikum durch den „Geisterseher" vermehrt hatte. Anfangs der 90er Jahre beginnt aber bereits die Wirksamkeit der beiden Schlegel, welche um die Jahrhundertwende die Häupter einer neuen Dichtergeneration werden sollten. Zieht man die Wirkung auf das Volk in Betracht, so kann man die eigentliche „klassische" Periode unserer Dichtung zeitlich gar nicht abgrenzen. Die nach dem klassischen Ideale geprägten Werke Goethes und Schillers sind nie in dem Sinne auf die Literatur bestimmend geworden wie etwa der „Götz" oder der „Werther"; denn wenn auch die nationalen Dramen aus Schillers letzter Periode, in denen sich ja romantische Elemente und der Einfluß Shakespeares stark geltend machen, eine große Wirkung auf das Volk geübt haben, so standen die eigentlichen Literaten bereits meist im Lager der Romantiker, deren jüngere Generation bald auch das große Publikum für ihre Ideale zu gewinnen wußte. Diese neuerdings von Karl Busse („Die neuere deutsche Lyrik") scharf hervorgehobene Tatsache, daß Werke wie die „Iphigenie",

„Hermann und Dorothea“ oder die „Braut von Messina“ keineswegs die stolzen, schon zu ihrer Zeit von aller Welt bewunderten Gipfel unserer Literatur bilden, von denen nur der Weg nach abwärts führt, sondern geschliffene Edelsteine sind, für ein klassisch gebildetes Publikum bestimmt, dient vielleicht dazu, Jean Pauls Erscheinung in einem anderen Lichte erscheinen zu lassen, als man sie bisher gesehen hat. Man darf überhaupt nicht alle Gegner Goethes und Schillers mit den Augen der „Xenien“-Dichter betrachten. Wenn sie auch zum größten Teil beschränkte Leute waren und das, was man heute „Macher“ nennt, so leitete doch viele in ihrer Opposition gegen den Klassizismus ein richtiger Instinkt. Der junge Herder und der junge Goethe hatten nicht umsonst gelebt, und so glitt die Entwicklung der deutschen Literatur über die alten hinweg. Das kräftigste Talent im Lager der Opposition war aber Jean Paul, der Vorläufer des „Jungen Deutschland“, des poetischen Realismus eines Gottfried Keller und W. Raabe und auch der modernsten „Heimatskunst“. Er steht nicht ohne Vorläufer da, aber für das, was wir heute noch an ihm schätzen, kommen sie wenig in Betracht, er ist durch und durch ein Original, so mächtig auch die Einflüsse sind, die auf ihn gewirkt haben. Seine eigentliche Stellung zu der Literatur seiner Zeit ist nicht in knappen Zügen zu geben. Denn sein Hauptgebiet, der Roman, zeigt in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts ein ganz chaotisches Bild, und von der Herrschaft einer Richtung läßt sich auch hier nicht reden. Für den Geschmack der Menge sind jedenfalls die zahllosen, immer wieder neu aufgelegten Ritter- und Räuberromane charakteristisch; die Gebildeteren lasen ziemlich wahllos, was ihnen in die Hände kam. Jean Paul wurde zwar durch seine ersten Romane mit einem Schlage berühmt, aber es lag in ihrem Charakter, daß auch sie nur den Gebildeten zugänglich waren. Goethe und Schiller hätten dem Enthusiasten die wertvollsten Führer sein können; aber von diesen zog ihn wieder Herder ab, der Jean Paul gefangen nahm und auch gegen den „frechen Poetenwinkel in Jena“ („Hesperus“, S. 443) feindselig stimmte. Doch Herder war kein guter Mentor für den Dichter, dem die strenge Form-

schulung Goethes oder Schillers zum Heil gediehen wäre. So folgt Jean Paul ungezügelt der eigenen überschwenglichen Natur, und als er sich erschöpft hat, holt er sich bei den merkwürdigsten Mustern Anregungen und verfällt auf die seltsamsten Ideen; diese letzte Entwicklung Jean Pauls ist in der Tat recht betrüblich. Die beiden Schlegel gaben sich später Mühe, ihn an sich zu ziehen, und der jüngere erklärt ihn sogar in seinem „Gespräch über Poesie“ für einen echt romantischen Romanschriftsteller; sentimentaler Stoff in phantastischer Form sei ein Kennzeichen der romantischen Poesie. In der Tat ist auch der Einfluß Jean Pauls auf die Romantik ein ganz bedeutender und in Produkten wie Brentanos „Godwi“ handgreiflich.[1]) Dem toten Jean Paul hält aber die Denkrede einer der ersten modernen Tendenzschriftsteller, und der jungdeutsche Roman lehnt sich geradezu an Jean Paul an. Derselbe Dichter, der einst als Nachzügler der Empfindsamkeitsepoche erschien und Schiller wie ein vom Monde Gefallener vorkam, hat den deutschen Roman bis auf Gottfried Keller befruchtet. Der Grund liegt vor allem darin, daß er der erste bedeutende Schriftsteller ist, welcher auf heimatlichem Boden bleibt und im Bewußtsein seiner Zeit wurzelt. Wie er die klassische Bildung ablehnt, so will er auch vom romantischen Mittelalter nichts wissen, er bleibt immer modern und zeichnet die Gegenwart, teils idealistisch, teils realistisch, immer „sentimentalisch“. Dabei ist er der größte Manierist seiner Zeit, er gibt uns überall seine eigene merkwürdige Persönlichkeit. Seine Phantasie schweift nicht in weite zeitliche oder räumliche Fernen, das deutsche Leben seiner Zeit gibt ihm den Stoff, von dem Treiben an kleinen deutschen Höfen herab bis zu den Leiden und Freuden der Armen.

Von dieser Seite setzt Jean Paul diejenige Richtung des deutschen Romans fort, die der Einfluß Sternes hervorgerufen hat, ohne daß sein inneres Wesen dadurch bestimmt würde. In den Charakteren und Motiven zeigt sich allerdings immer noch ein gewisser Einfluß Richardsons. Schon die vielen eng-

[1]) Jean Pauls Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann wird ein demnächst erscheinender Aufsatz von mir näher bestimmen.

lischen Namen erinnern an den Familienroman. Jean Pauls Hauptwerke sind wie Richardsons idealistische Romane: das Hauptgewicht ruht auf der Schilderung des inneren Menschen, die äußeren Begebenheiten werden nachlässig behandelt. Jean Pauls Helden und Heldinnen sind meist abstrakte Schemen wie die Richardsons, einerseits Tugendideale, anderseits Wüstlinge und blasierte Roués, welche an Lovelace erinnern: Oefel, Matthieu, Roquairol. Auch die Motive erinnern hie und da an Richardson und seinen Parodisten Fielding: Hofkabalen, Potipharszenen, gefälschte Briefe usw. Auch die moralisierende Tendenz teilt Jean Paul mit Richardson und den unter seinem Einfluß stehenden deutschen Romanen.

Daneben ließe sich auch auf die Romane Wielands verweisen. Durch Wieland wurde ja überhaupt die Gattung des Bildungsromans in Deutschland begründet, und die Anlage des „Agathon" wird für sie typisch: idealistische Helden sollen durch Proben und Versuchungen zu einer praktischeren Weltanschauung gebracht werden. Auch einzelne Motive aus Wielands Romanen finden wir bei Jean Paul wieder, so das schon aus dem „Amadis" und der „Asiatischen Banise" bekannte und im „Sylvio" verwendete Motiv, daß der Held ein weibliches Bildnis sieht und dann nach dem Originale strebt, z. B. im „Titan", wo dem Helden Albano die für ihn bestimmte Linda durch Bild und Luftspiegelungen angezeigt wird.

In der Kompositionsweise und im Stil ist aber für Jean Paul in vielen Punkten das Vorbild Sternes maßgebend, unter dessen deutschen Schülern er an Hippel den größten Geschmack findet. In der Tat ist Jean Paul eine Hippel verwandte Natur. Schon in ihrem äußeren Lebensgange haben sie Ähnlichkeit. Beide stammen aus einem Schul- und Pfarrhause, beide haben sich aus engen Verhältnissen, mit bitterer Not kämpfend, emporgearbeitet. Die langjährige Hofmeisterei hat bei beiden das schon im Elternhause geweckte pädagogische Interesse verstärkt, das auch für die Richtung ihrer Schriften von Bedeutung wird. Beide sind von unersättlicher Wißbegier erfüllt und glauben, der Dichter könne gar nicht gelehrt genug sein; von kolossalen Sammlungen und Exzerpten aus allen Wissenszweigen wissen die Biographen beider zu berichten.

Die „Lebensläufe“ gehören zu den ersten Romanen, welche Jean Paul las, und zwar erhielt er sie aus der umfangreichen Bibliothek des Pfarrers Vogel zu Rehau, die dem Wissensdurst des Fünfzehnjährigen zuerst reichhaltige Nahrung bot. Die Exzerpte, die er sich damals anlegte,[1]) geben uns einen Einblick in seine vielseitige Lektüre. Da finden wir auch die Schriften Sternes und Hippels verzeichnet. Von der Lektüre der „Lebensläufe“ berichtet das zehnte Heft der Exzerpte vom Jahre 1780, das zwölfte vom Jahre 1781 verzeichnet die des „Tristram Shandy“ in deutscher Übersetzung. Die „Empfindsame Reise“ muß aber Jean Paul schon früher kennen gelernt haben; denn in einem Briefe an seinen Freund Oerthel, der wahrscheinlich aus dem Jahre 1779 oder dem Anfang von 1780 stammt, spielt er bereits auf eine Episode aus derselben an. Der damaligen sentimentalen Stimmung des jungen Dichters mochte Sternes schwächeres Werk besonders entgegenkommen, und so versetzt er sich in diesem von Spazier, I, 138/9 mitgeteilten Briefe ganz in die Gefühle Yoricks über dem Grabe des Mönches Lorenzo: „Schauerlich ist's, unter Mondsblinkern all die harmlosen nachbarlichen Hügel — bei'n Gräbern wandelnd zu erspähen! Schauerlich, wenn's so totenleise um dich her ist und's dich ergreift, das große, allumspannende Gefühl — edel ist's, nächtlich die Gräber der süßschlummernden Freunde zu besuchen — und ach! den betrauern, den nun der Wurm zernagt. — Lies Yoricks Reisen im I. Teil das, wo er beim Grabe des Mönchs war.“

In einem Briefe an den Pfarrer Vogel aus der ersten Zeit seines Leipziger Aufenthalts (seit Ostern 1781) berichtet er, er lerne jetzt die englische Sprache, um Addisons „Zuschauer“ zu lesen, von dem man im Deutschen nur eine elende Übersetzung habe. So ist es unzweifelhaft, daß er die Werke Sternes zuerst in deutscher Übersetzung las.

Hippels Roman zog den Jüngling, der damals zur Spekulation neigte, namentlich wegen seiner philosophischen Partien an. Wie sehr er sich in Hippels Schriften eingelesen, davon

[1]) Vgl. Jos. Müller, „Jean Pauls literarischer Nachlaß“ im „Euphorion“, Bd. VI, S. 548—573, 721—752, Bd. VII, S. 61—78.

zeugt ein Brief an Vogel vom 3. April 1781. Er findet in dem Buch „Über die Ehe“ originellen Witz und Laune; das Verdrießlichste sei, daß es so bald ein Ende habe. Es habe eine frappante Ähnlichkeit mit den „Lebensläufen in aufsteigender Linie“. Jean Paul erkennt also trotz der Verschiedenheit des Stoffes die Identität des Autors.

Der Einfluß der Lektüre Hippels und Sternes zeigt sich auch schon früh in den zahlreichen Aufsätzen des jungen Studenten. Im zehnten Exzerptenheft zitiert er aus den „Lebensläufen“ die Behauptung: „Wer keine Einbildungskraft hat, hat auch kein Gedächtnis. Ein großes Gedächtnis kann die Urteilskraft schwächen. Fassen und Behalten ist nicht dasselbe.“ An diesen Gedanken schließt sich dann ein kleiner Aufsatz in den „Denkübungen“ vom Anfang des Jahres 1781 (vgl. Spazier, I, 143 ff.), welcher über den Unterschied von Gedächtnis und Phantasie handelt und auf den nahen Zusammenhang der beiden hinweist. Wie Hippel findet Jean Paul, daß der Dichter viel Einbildungskraft, aber wenig Gedächtnis habe (vgl. „Lebensläufe“ I, 19 ff.). Der erste unter den im Anhang des „Quintus Fixlein“ erschienenen Aufsätzen, „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft“, setzt diesen Gedanken selbständig fort; er ist wohl gleichzeitig oder bald nach dem oben erwähnten Aufsatz entstanden. An einer andern Stelle der „Denkübungen“ [1]) heißt es: „Der Verfasser der „Lebensläufe“ sagt, er wolle aus der Art, Geschenke zu geben, den Charakter eines Menschen auf ein Haar treffen. Ich setze: Man kann einen Menschen noch besser aus der Art kennen lernen, wie er Geschenke annimmt. Es ist der Augenblick, wo der Mensch ohne Larve ist. Wir haben Mühe, da unsere Bösartigkeit zu verbergen, wo uns der andere geschwind mit seiner Liebe überrascht — die Sonne beleuchtet die Werke der Finsternis, ehe der Mantel der Verstellung darüber geworfen ist. Weil dem Menschen die Verstellung nicht natürlich ist, so vergißt er sie oft in der Geschwindigkeit oder vereitelt wenigstens den Nutzen der Verstellung durch den Zwang, mit welchem er sie annimmt. Er gleicht den Personen, die

[1]) Vgl. Spazier, I, 149/150.

ihre nachlässige Hauskleidung, in der wir sie antrafen, dadurch zu entschuldigen glauben, daß sie uns um die Erlaubnis bitten, sich anders ankleiden zu dürfen — oder einer nicht stattlich angekleideten Schönen, die zu ihrem Liebhaber durch verlegene Blicke sagen will: Verzeihe, meine Schönheit liegt nur auf der Toilette — habe Geduld, ich will sie holen . . . . . So wie die Morgenröte die schlummernde Schöne noch in ihren natürlichen und ungeschminkten Reizen erblickt, so sehen wir die Gestalt der unverhüllten Tugend" usw. Wir sehen also, wie Jean Paul an Gedanken aus Hippels Roman anknüpft und sie selbständig weiterführt.

Die deutsche Literatur machte damals auf ihn einen geringen Eindruck, selbst Goethes „Werther" ließ den fleißigen Leser der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" ziemlich kalt (höher stellte er den „Siegwart"), dagegen hatten Hippels Schriften von allem Anfang an einen bestimmenden Einfluß auf ihn. Schon in der oben herangezogenen Stelle fallen die drastischen Bilder auf, die den Stil Hippels charakterisieren. Wenn ich hier von Einfluß spreche, so möchte ich einem Mißverständnis vorbeugen. Es ist klar, daß ein wirklicher Dichter wie Jean Paul nicht die Eigenheiten anderer nur äußerlich nachahmt, sondern mit Anschluß an die ihm geistesverwandten Muster dasjenige aus seiner eigenen Natur heraus entwickelt, was diese in ihm wachgerufen haben. Ohne eine starke Phantasie, die von Haus aus auf die komische Verknüpfung des Entlegensten gerichtet ist, hätte Jean Paul niemals seinen Stil ausgebildet; es will also nichts gegen seine Originalität besagen, wenn man ihm nachweist, woher er die Anregungen zu seiner Schreibweise erhalten hat. Doch haben wir auch hier zwischen literarischer Beeinflussung und direkter Nachahmung zu unterscheiden. Nicht zu allen Zeiten floß der Quell seiner Phantasie stark genug, und so läßt er sich zuweilen auch äußerlich anregen, wo die inneren Impulse fehlen. In einem Extrablatt der „Unsichtbaren Loge" (S. 105 ff.) sucht nun Jean Paul das Bedürfnis der „witzigen Kultur" für die Deutschen nachzuweisen und meint, daß das witzige Buch „Über die Ehe" oder Hamanns Schriften tausend reine Werke wieder gut machen, welche witzlos sind. An

Fr. H. Jacobi, mit dem er persönlich befreundet war, schreibt er später (Sommer 1799), Hippel sei der dichterischeste Mensch Deutschlands; in seinen Romanen sei nichts gemein, alles poetisch.

Die Verehrung Hippels hatte für Jean Paul auch eine rein praktische Folge. Als die Leipziger Buchhändler seine „Grönländischen Prozesse“ ablehnten, schickte er sie an Hippels Verleger Voß in Berlin, da er bei ihm mehr Verständnis für Witz und Satire voraussetzte. Dieser nahm in der Tat das Manuskript an und zahlte dafür ein verhältnismäßig hohes Honorar, den jungen Autor in einen Freudenrausch versetzend, an den er zeitlebens mit Rührung zurückdachte. Durch diesen Erfolg wurde Jean Paul in die Bahn der Satire geleitet, die er nur langsam und allmählich verließ. Den Einfluß, welchen Hippel auf seine Produktion übte, haben schon die Zeitgenossen beobachtet.[1]) So schreibt Oerthel am 1. Mai 1797, er habe Jean Pauls Bücher in einem Fache mit denen Hippels stehen. Je mehr er aber Jean Paul studiere, umso weniger könne er eine Nachbarschaft für ihn leiden. Schlichtegroll ferner widmete seinen Nekrolog Hippels (1796/97) Jean Paul, den der Verstorbene selbst seinen „literarischen Sohn“ genannt habe. Gleichwohl war Hippel nach seinem Bericht mit Jean Pauls Werken nicht ganz zufrieden. Er ließ sich in seinen letzten Tagen auf dem Krankenbette die „Unsichtbare Loge“ und den „Hesperus“ vorlesen; bei manchen Stellen hielt er aber nicht mit seinem Mißfallen zurück, sondern rief öfters wie schmerzlich berührt aus: „Ach, wie hart, wie verfehlt!“ Die allzu starken Ausschreitungen der Phantasie und Empfindung in diesen Werken mochten Hippel stutzig gemacht haben. Jean Paul blieb übrigens seiner Verehrung für Hippel treu; in der „Vorschule der Ästhetik“ finden wir eine Reihe von scharfsinnigen Beobachtungen über Hippels Witz, auf die wir noch zurückkommen werden.[2])

[1]) Z. B. Schiller in dem Briefe an Goethe vom 12. Juni 1795.

[2]) Auch in der Rezension über das Buch „De l'Allemagne“ der Staël (1814) rühmt er den Witz Hippels. Ein Lichtenberg, ein Hippel, ein Young oder Pope hätten mehr und besseren Witz als ein ganzes französisches Jahrzehnt (S. 55 im 53. Bd. der Hempelschen Ausgabe).

Wenn Jean Paul während seiner Studienzeit außer Hippel wenige deutsche Dichter seinerzeit zu schätzen wußte, so zog ihn die englische Literatur um so mehr an. Namentlich findet er in seiner damaligen satirischen Stimmung an Swift Gefallen. Für Sternes mild-sentimentalen Humor scheint ihm aber in der ersten Zeit noch nicht das richtige Verständnis aufgegangen zu sein. Der Satiriker Sterne ist es, der ihn damals interessierte. In seinen Exzerpten findet sich das Zitat aus dem „Tristram Shandy", IX, 115: „Ein Autor borgt, bettelt und stiehlt so stark von einem andern, daß bei meiner Seele die Originalität so rar ist als die Ehrlichkeit", was sich wie eine Vorübung zu den „Grönländischen Prozessen" ausnimmt. In den „Studien" (vgl. „Euphorion", VI, 721) findet sich die Notiz: „Wir sind alle mehr oder weniger Narren, d. h. gewöhnlich ist eine Hauptleidenschaft so sehr Meister über uns, daß sie mit unserem Kopfe davonläuft, so oft sie uns allein ohne Hilfe antrifft" — der Hauptgedanke des „Tristram Shandy". Auch in den „Grönländischen Prozessen" wird nur auf satirische Stellen aus Sterne angespielt. Erst in der folgenden Zeit, in der Jean Paul den Übergang von der zornigen Satire zu einer mild-humoristischen Weltanschauung macht, bis er endlich im „Wuz" und der „Unsichtbaren Loge" seinen eigenen Ton findet, lernt er auch Sterne besser schätzen. Sein Einfluß zeigt sich schon rein äußerlich an der Zunahme der Zitate. So heißt es z. B. in dem Aufsatze „Es gibt keine uneigennützige Liebe, sondern nur eigennützige Handlungen" (1790): „Ich will erweisen, daß die Liebe, die ein Geiziger für einen hat, der ihm etwas testiert, ebenso uneigennützig sei wie die, welche ich für den göttlichen Mönch hege, der sich für einen andern auf die Galeere schmieden ließ." Als Jean Paul im Jahre 1796 den Aufsatz im Anhang des „Quintus Fixlein" drucken ließ (Jus de tablette für Mannspersonen, Nr. 3), setzte er in den Text für den „göttlichen Mönch" (Vinzenz von Paul) den Onkel Toby aus dem „Tristram", obwohl der Gedanke durch diesen Vergleich keineswegs an Klarheit gewinnt. Seit 1783 begegnen uns auch in den Privatbriefen des Dichters Anspielungen auf Sterne immer häufiger. An Vogel schreibt er am

20. Februar 1783: „Die Feile erzieht und erzeugt nicht Schönheiten, und Shandy hat recht, dem Augenblick der Empfängnis eines Kindes mehr Wichtigkeit als jedem andern Zeitpunkt seines Lebens zuzuschreiben. Nicht nur der Dichter, auch seine Gedichte werden geboren, nicht gemacht.“ Dieser Gedanke findet sich mit wörtlicher Übereinstimmung in den „Grönländischen Prozessen“, II, 127 wieder. Man muß sich erinnern, daß Jean Paul von einer stetigen Entwicklung des Menschen, wie sie Goethe annahm, überhaupt nichts wissen wollte, sondern nur eine Entfaltung der schon im Kind schlummernden Kräfte und Triebe annahm.[1]) In demselben Jahre bittet er Meißner um Vermittlung bei einem Verleger und erklärt, die Übersetzer des „Don Quijote“ und des „Tristram Shandy“ verdienten ganz besonders den Dank der Nation dafür, daß sie den Deutschen die Originale so trefflich vermittelt haben. Auch in der „Vorschule der Ästhetik“ nennt er Bodes Übersetzung den schönsten Abgußsaal Sternes. 1786 erklärt er sich („Wahrheit“, III, 348) für einen warmen Verehrer Sternes. Yorick wird seine Lieblingsfigur; so beginnt er einen Brief an die Frau Plotho (vom 12. Januar 1786) mit den Worten: „Ich wünschte, ich wäre Yorick, der soviel Laune hatte“, und Oerthel ermahnt er am 27. Februar 1786, an Yoricks kleine holde Gefälligkeiten des Lebens zu denken.[2]) In seinen ersten Romanen spricht er sehr häufig von Sterne, so in der „Unsichtbaren Loge“, S. 73: „Es gibt einen poetischen Wahnsinn, aber auch einen humoristischen, den Sterne hatte; aber nur Leser von vollendetem Geschmack halten höchste Anspannung nicht für Überspannung.“ Über seine Ähnlichkeit mit dem englischen Humoristen läßt er sich nun etwas später (vgl. Wh., II, 85 ff.) vernehmen: „Ich setze mich wie ein komischer Schauspieler in die Ansicht des Lächerlichen, die dann jedem Worte eine andere Gestalt gibt; aber das

[1]) Dieser Apriorismus bewog ihn auch, im Gegensatze zu Goethe nur „Wahrheit aus Jean Pauls Leben“ zu geben; Goethe äußerte sich darüber in den Gesprächen mit Eckermann, die Wahrheit aus dem Leben eines solchen Mannes könne nichts anderes sein, als daß der Autor ein Philister gewesen.

[2]) Vgl. „Empfindsame Reise“. Der Puls. Paris.

Schwere ist, auch der tragische Schauspieler in demselben Schauspielhause zu sein. Was er (Sterne) von seiner Empfindsamkeit und Tränenneigung im Kap. XXVII, XXVIII seines Koran spricht und klagt, wie er sich schämt und doch nicht verwahrt, paßt alles auf mich. Ich halte aber dieses Weinen nicht für die Schwäche des Charakters, höchstens für eine der Tränendrüsen. Bei mir nimmt sie mit den Jahren zu .... Sterne hielt sich nicht für zu groß, den Namen eines Hofnarren anzunehmen; warum soll ich stolzer sein und den französischen Namen, der mich allerdings gedemütigt, wegtun, welchen ich doch einmal angenommen. Haben sich früher Gelehrte ins Lateinische und Griechische übersetzt mit ganzem Namen, warum ich mich nicht mit halbem ins Französische?“

V. Der Einfluß Sternes und Hippels auf Jean Pauls Schaffen.

Wie Jean Paul den englischen Humoristen verstand und wie sehr er in ihm eine kongeniale Natur sah, davon zeugt die „Vorschule der Ästhetik“ (1804). Das, was den Wert dieser fragmentarischen Poetik ausmacht, sind die Untersuchungen über den Humor, den keine von den zahlreichen Poetiken des 18. Jahrhunderts berücksichtigt hatte. Da zeigt es sich, daß als Muster eines echten Humoristen immer Sterne vor Jean Pauls Augen steht. Aus seinen sowie den eigenen Schriften leitet er den Begriff des wahren Humors ab und setzt sich beständig in Parallele zu seinem englischen Vorbilde. Auch Jean Paul sucht wie Herder Sterne historisch zu erfassen. Ernst sei die Bedingung des Scherzes; daher habe der ernste geistliche Stand die größten Komiker, unter ihnen Sterne, den das trübe Irland hervorgebracht hat. Für den echten Humoristen gibt es nach Jean Paul keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er erniedrigt das Große und erhebt das Kleine, aber nicht in parodistischer oder ironischer Absicht, sondern „weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts“. Der wahre Humorist zieht nicht gegen die Torheiten einzelner Menschen zu Felde, sondern nimmt sie lieber in Schutz, weil nicht die Torheit des einzelnen oder einer Gesellschaft, sondern die allgemein menschliche sein Inneres bewegt. „Onkel Tobys Feldzüge machen nicht etwa den Onkel lächerlich oder Ludwig XIV. allein, sondern sie sind die Allegorien aller menschlichen Liebhaberei und des in jedem Menschenkopfe wie in einem Hutfutteral aufbewahrten Kindskopfes, der, so vielgehäusig er auch sei, doch zuweilen sich nackt ins Freie erhebt und im Alter oft

allein auf dem Menschen mit dem Haarsilber steht“ (S. 133). „So ist z. B. der alte Shandy, so sehr er porträtiert erscheint, nur der bunt angestrichene Gipsabguß aller gelehrten und philosophischen Pedanterie; alle Lächerlichkeiten im „Tristram“, obwohl meist mikrologische, sind Lächerlichkeiten der Menschennatur, nicht zufälliger Individualität. Daß Walter Shandy mehrere Jahre, jedesmal so oft die Tür knarrte, sich entschließt, sie einölen zu lassen usw., ist unsere Natur, nicht allein seine“ (S. 147). Diese „humoristische Totalität“ vermißt Jean Paul bei den deutschen Nachahmern Sternes, dem „langen, wässerigen Kometenschweif“; selbst Wieland berühre in den Werken, die unter dem Einfluß Sternes stehen, durch seine Prinziplosigkeit im Humor unangenehm. Jean Paul leitet also aus dem im „Tristram Shandy“ herrschenden Humor das Gesetz ab, daß die Satire des echten Humoristen allgemein sein müsse. In der Tat hat er dieser Ansicht in der Praxis gehuldigt. Seine Satire ist wohl, namentlich anfangs, scharf, aber fast immer ganz allgemein und daher blaß. Auch wo er die politischen Zustände im Auge hat, hütet er sich vor jedem deutlicheren Bezug.

Mit der humoristischen Totalität hängt die vernichtende Idee des Humors zusammen. Der Humorist erhebt sich über seinen Verstandeskreis hinaus und findet seinen und überhaupt den menschlichen Verstand unendlich klein. Daher die Freude an Widersprüchen und Unmöglichkeiten. „So spricht z. B. Sterne mehrmals lang und erwägend über gewisse Begebenheiten, bis er endlich entscheidet, es sei ohnehin kein Wort davon wahr“ (S. 140). Der Humor beruht nach Jean Paul auf dem Kontraste der vor uns stehenden Torheit und dem Ideale der Erhabenheit. Daher liegt sein Wesen in der Subjektivität, „daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten“ (S. 141). Er muß sich durch eine gewisse Vertraulichkeit mit dem Leser zuvorkommende Liebe erwerben, welche bei ihm als dem immer neuen Darsteller der immer neuen Abweichungen zur Versöhnung ganz anders nötig ist als beim ernsten Dichter tausendjährige Empfindungen und Schönheiten.

So erklärt es sich, daß die größten komischen Werke, über welche später Jahrhunderte gelacht haben, anfangs kühl aufgenommen wurden, wie z. B. Sternes „Tristram".

Die Rolle und Voraussetzung des humoristischen Ich widerlegt der Wahn, daß der Humor unbewußt und unwillkürlich sein müsse. Wohl mit Bezug auf Vorwürfe, die sich Jean Paul von seinen Rezensenten wegen der Gezwungenheit und Geschraubtheit seines Witzes hatte gefallen lassen müssen, weist er auf Sterne hin, dessen wunderbare Gestalten auch die Erzeugnisse mühsamer Arbeit seien.

Aus Jean Pauls Definition des Humors ergibt sich, daß die Sinnlichkeit und Individualisierung Haupterfordernisse des Humors sind. Wenn der Ernst mehr das Allgemeine hervorhebt, so heftet sich der Humor mehr an das sinnlich Bestimmte. Auch für diese Eigenschaft des Humors holt sich Jean Paul die meisten Beispiele aus Sterne. Ein Mittel der humoristischen Sinnlichkeit sei es z. B., wenn Sterne einer Handlung, auch einer inneren, eine kurze körperliche vor- oder nachzuschicken liebt, von Geld, Zahl und jeder Größe überall bestimmte Angaben macht, wo man sonst nur unbestimmte erwartet, z. B. „ein Kapitel, so lang wie mein Ellenbogen," oder „keinen gekrümmten Farthing wert" usw. Diese komische Sinnlichkeit gewinne durch die zusammendrängende Einsilbigkeit in der englischen Sprache, so wenn Sterne (Tr. Sh., Kap. 203) sagt, ein französischer Postillon sei kaum aufgestiegen, so habe er wieder abzusteigen, weil immer am Wagen etwas fehle, a tag, a rag, a jag, a strap, was nicht so leicht ins Deutsche zu übersetzen sei wie das Horazische ridiculus mus. Solche Assonanzen kommen bei Sterne öfter vor, z. B. Kap. 31: all the frusts, crusts and rusts of antiquity. Zur humoristischen Sinnlichkeit zählt ferner Jean Paul die „Paraphrase oder Zerfällung des Subjekts und Prädikats", die Sterne von Rabelais gelernt habe; dieses humoristische Mittel werde ihm am leichtesten nachgeäfft. Wo ein Ausdruck genügen würde, setzt der Humorist gleich mehrere synonyme, und zwar nicht nur beim Subjekt und Prädikat, sondern in allen Satzteilen. Die Häufung der Allegorien bei Sterne erinnere an die üppige Ausmalung der Homerischen Gleichnisse und die orientalische Metaphern. Die

Nachahmung dieser Kühnheit sei der Teil, den sich Hippel besonders aus ihm herausgelesen und verbessernd vorbehalten; jeder habe an Sterne seine eigene Kopierweise ersehen, z. B. Wieland die Paraphrase des Subjekts und Prädikats, andere seine unübertreffliche Periodologie, manche seine ewigen „sagt' er", mehrere nichts, niemand die Grazie seiner Leichtigkeit. „Wollte man diesen Gedanken auf Hippelisch sagen, so müßte man, wenn man die Nachahmer bloß transzendente Übersetzer nennen wollte, ihn so ausdrücken: sie sind Origenische Tetra-, Hexa- und Oktapla Sternes" (S. 148 ff.)

Sterne schwebt also Jean Paul überall als das Muster eines echten Humoristen vor, der unter Tränen lacht und die Gemütsfreiheit mit der Tiefe der Empfindung verbindet. Über den Wert des Witzes äußert er sich aber ähnlich wie Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtkunst: er habe die Aufgabe, die Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren. Der Humor lasse uns werden wie Kinder. Daher könne man keine Sammlung von Epigrammen und Satiren, aber wohl gleich Wieland einen „Tristram Shandy" (wie Jean Paul in dessen Bibliothek gesehen zu haben versichert) bis zum Abgreifen eines Buchstabierbuchs wiederlesen. Nach Shakespeare habe unter allen Briten keiner die Nebel und Kohlendämpfe seines Landes so leicht durchflogen und von sich weggeblasen wie Sterne, welcher eben darum durch sein echt poetisches und freies Gemüt, durch seine Heiterkeit, Leichtigkeit bis zu Nachlässigkeiten und durch seine Gabe der Rührung und Naturkunst wieder unter allen Briten sich unserem Goethe, obwohl in einer andern poetischen Luftschicht, am gleichförmigsten bewegt („Nachschule zur ästhetischen Vorschule", S. 165). An einer andern Stelle („Nachschule", S. 173—180) bewundert er die Art und Weise, wie der Großmeister der Rührung sowohl als der Laune die Träne zu rufen verstehe, ohne seine Stimme einzumischen, indem er bloß das wundenvolle blutende Wesen entschleiere. Er lasse z. B. die Geschichte der wahnsinnigen Marie, die ihren Jammer bloß auf der Flöte vor der heiligen Jungfrau aussprach, von dem Postillon mit halben Winken geben; dann geht er zu ihr und ihrer Ziege hin, und endlich erzählt sie ihm — wieder

auf der Flöte — eine solche Geschichte des Jammers, daß er aufsteht und mit schwankenden Schritten nach seinem Wagen geht (Tr. Sh., Kap. 303). „Und so wenig oberflächlich, sondern so bis in die feste Tiefe hinein bewegt er das Herz, daß, wie in Mariens Geschichte, sogar neben den scherzhaften Wendungen die Rührung besteht, ja wächst und neben der Träne des Lachens die des Mitleidens fortfließt."

Bei solcher Verehrung und Liebe, die Jean Paul dem Autor des „Tristram" entgegenbrachte, den er in der Vorrede zur „Auswahl aus des Teufels Papieren" vierzigmal gelesen zu haben versichert, kann es nicht wundernehmen, wenn er ihm schon in seinen ersten Produkten als Muster vor Augen steht.

Jean Paul beginnt als Satiriker, um später zu den andern Gattungen der sentimentalischen Dichtkunst, der idyllischen und elegischen überzugehen; seine großen Bildungsromane enthalten alle diese Elemente vereint. Auf Originalität können die satirischen Jugendprodukte des Dichters wenig Anspruch erheben. Er hat sie später selbst als ein Gemisch verschiedener Tonarten erkannt. In der Vorrede zur zweiten Auflage der „Grönländischen Prozesse" (1821) nennt er Erasmus' Lobrede, Popens Dunciade und Youngs Satiren als seine „satirischen Musen und Bonnen". Jetzt sehe er freilich ein, daß man sich zwischen ernster Bitterkeit und freiem Scherz, zwischen Juvenal, Persius und Horaz oder Aristophanes, zwischen Swift und Sterne zu entscheiden habe. Mit dem II. Teil der „Grönländischen Prozesse" glaubt er sich in dieser Hinsicht gebessert zu haben, und auf die „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1789) blickt er später immer mit einem gewissen Stolz zurück. Im „Siebenkäs" ist Leibgeber ganz entzückt von diesen Satiren seines Freundes, und auch in späteren Werken kommt Jean Paul auf dieses verunglückte Produkt immer wieder mit Stolz zu sprechen. Tiecks Urteil, der die „Teufelspapiere" für Jean Pauls witzigstes Werk erklärte, mochte dieser Selbsttäuschung nicht geringen Vorschub geleistet haben. Uns kommt heute der II. Teil der „Grönländischen Prozesse" viel schwächer vor als der erste, die „Teufelspapiere" erscheinen uns aber als das Unleidlichste, was Jean Paul je geschrieben. Wenn im ersten Teil der „Grönländischen Prozesse" die Schärfe der Satire einiges Interesse

zu erregen vermag, weisen die späteren Satiren nicht einmal mehr diesen Vorzug auf. Jean Paul hat sich wohl gegen Swift für Sterne entschieden, doch ist dadurch der Witz noch gesuchter geworden.

Die Themen der „Grönländischen Prozesse“ (1783/84) sind noch die alten der Satire des 18. Jahrhunderts: die hungernden Schriftsteller, die unwissenden, heuchlerischen und habgierigen Theologen, die ahnenstolzen und rohen Adeligen, die Ärzte, welche die Patienten zu Tode kurieren, die pedantischen Philologen und geistlosen Kommentatoren, die Weiber und Stutzer — alles seit Rabener Lieblingsthemata der deutschen Satire. Auffallend ist nur die große Schärfe, mit der Jean Paul gegen die Theologen und den Adel loszieht. Während der ängstliche Sachse Rabener gegenüber dem Adel und der Geistlichkeit sehr vorsichtig ist und nur gegen die Landjunker seine harmlose Satire spielen läßt, finden wir bei Jean Paul die beißendsten Angriffe auf den Ahnenstolz des Adels, der sich nur in puncto sexus zum Bürgerlichen herablasse, und auf die grobe Unwissenheit, zynische Heuchelei und Habsucht der höheren Geistlichkeit. Die günstige Aufnahme, welche Hippels „Lebensläufe“ nicht zum mindesten wegen ihrer Satire gegen den Adel gefunden hatten, mochte Jean Paul zu solcher Schärfe ermutigt haben. Vor allem aber ist hier Swift sein Muster, an den auch der durchgehende Ton der Ironie erinnert. Die erste der Satiren, „Über Schriftstellerei“, berührt sich übrigens vielfach mit Liscows Abhandlung „Über die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten“. Indes nimmt Jean Paul auch auf Sterne häufig Bezug. Er erwähnt (S. 26) aus dem „Tristram Shandy“ (Kap. 7) die Gewohnheit des Dr. Kunastrokius, Eselschwänze klar zu kämmen und die tauben Haare mit den Zähnen auszurupfen, S. 160/61 klagt er, daß die Satiriker durch die Nachahmung Sternes so zahlreich geworden sind, und S. 197 gibt er einen „Wink für einige deutsche Satiriker und Nachahmer des Sterne“; er empfiehlt ihnen das Gebiet des Pasquills, auf dem man besser fortkommen könne als auf dem der wahren Satire. An Hippel lehnt sich, wie Jean Paul selbst in der Vorrede zur zweiten Auflage gesteht, die Vorrede zur ersten an. Wie Hippel in den „Lebensläufen“

seinen Standpunkt und Stil am Schluß verteidigt und die Vorrede zum Buch „Über die Ehe“ ans Ende stellt, damit sie gelesen werde, so ist die Vorrede bei Jean Paul als „Beschluß“ dem Buche angehängt. Hippel seinerseits hatte wieder diesen Witz Sterne entlehnt, der im „Tristram Shandy“ die Vorrede erst auf das 7. Kapitel folgen läßt und in seinem zweiten Werk sie auf der Reise im Desobligeant schreibt. Von Sterne entlehnt ist bei Hippel auch das Bild des Autors und des Publikums als Reisender, die sich miteinander vertragen müssen (im „Beschluß“ des Buchs „Über die Ehe“); auch Jean Paul vergleicht die Vorreden mit Küchenzetteln, die der Wirt einem hungrigen Reisenden vorsetzt. Der Verfasser des Buchs „Über die Ehe“ habe unrecht, wenn er von der Vorrede rühme, daß man sich mit ihr wie mit einem Hute decke; denn da die Rezensenten die Figur pars pro toto lieben, so falle das Urteil über das Buch meist nach dem über die Vorrede aus. Nun verteidigt sich Jean Paul gegen die Einwendungen, die er seinem Leser in den Mund legt, ebenso wie Hippel am Schluß der „Lebensläufe“. Er fühlt recht wohl, daß man ihm seinen Stil zum Vorwurfe machen werde wegen des Übermaßes an Bildern und Vergleichen und der Zusammenhanglosigkeit der Schreibart. Doch er sieht eben darin den Hauptreiz eines witzigen Buches, daß der Leser den geheimen Zusammenhang der scheinbar zusammenhanglosen Gedanken errate. Das sei der Hauptgrund für den Geschmack am Sterneschen Witze. In der Vorrede zur zweiten Auflage verteidigt er wieder diese Überfülle des Witzes durch den Hinweis auf Sterne, der sich durch die Sprünge des „Tristram Shandy“ zu den leichten und zierlichen Tänzen und Schritten der „Empfindsamen Reise“ geschult habe. Wenn man überhaupt eine lyrische, dithyrambische, tragische Fülle zulasse, warum nicht auch einmal eine witzige wie in Hamann und Hippel und ihren Lehrlingen, die freilich mehr Zahl als Wert nachzuahmen verstünden. Zu diesen Lehrlingen gehört aber auch Jean Paul selbst; auch er ahmt mehr Zahl als Wert nach. Nirgends ist der Schwulst größer als in diesen Jugendsatiren. Ein Bild hängt sich an das andere, und der Leser hat die größte Mühe, dem Autor zu folgen, zumal da diese Bilder keineswegs geeignet sind, den Gedanken zu ver-

anschaulichen, sondern ihn im Gegenteil verhüllen und undeutlich machen. In dieser Häufung von Bildern und Vergleichen zeigt sich Jean Paul deutlich als Schüler Hippels, nur liebt dieser mehr kurze Sätze ohne konjunktionale Verbindung, während Jean Paul seine Metaphern in endlosen Perioden aneinanderreiht. Ein Beispiel mag genügen: „Gedankenstriche sind Furchen ohne Samen — sind Linien, die der Chiromantist zu lesen gedenkt und für deren Bedeutung der Zufall nicht gesorgt — sind algebraische Zeichen der Subtraktion — sind die Gebeine verstorbener Gedanken — sind Schleppen oder Schwänze der Perioden, welche Schwänze auch oft den Kopf der Perioden, wie die Schwänze der Strauße den Kopf der Damen, zieren — sind Brücken, über die Klüfte unähnlicher Materien geschlagen — sind Mittel, unsere Bewunderung vom Genuß des Gegenstandes zu trennen, wie bei gewissen Scheinbeilagern ein dazwischen gelegtes Schwert von der Schlafgenossin absondert“ (S. 59). Was Jean Paul an Hippel bewundert, das Springen zwischen den Ideen bei selbständigem Gehalt der einzelnen Bemerkungen, das ahmt er hier auch in ausgiebiger Weise nach. An Hippel erinnert auch die barocke und derbrealistische Art dieser Gleichnisse. In der deutschen Literatur ist die Neigung zu dieser Manier immer wieder hervorgetreten. In die mittelhochdeutsche Epik hat Wolfram von Eschenbach diesen Stil eingeführt, im 15. Jahrhundert machen die volkstümlichen Prediger wie Geiler von Kaisersberg diese Art beliebt, das 16. Jahrhundert hat in Fischart, das 17. in Abraham a Sancta Clara seinen Jean Paul. Wie Hippel zieht Jean Paul die entferntesten und trivialsten Dinge zu Vergleichen heran; die Almanache gleichen z. B. einer Wäschstange, an welcher feine und grobe Hemden, Hosen und Unterröcke zugleich getrocknet werden (S. 46), die Helden mancher Trauerspiele aufgeblasenen Schweinsblasen (S. 49) u. s. f. Auf den Einfluß Sternes und Hippels dürfte auch eine andere Eigentümlichkeit des Jean Paulschen Stils zurückzuführen sein, die Einmischung der Gelehrsamkeit. Auch hierin überbietet Jean Paul seine Muster; er plündert alle Wissensgebiete zu Kombinationen seines Witzes, und da er vor dem Entlegensten nicht zurückschreckt, so sieht er sich oft genötigt, in Anmerkungen die Fakta, auf die er sich

bezieht, bekannt zu geben oder die Quellen zu zitieren, um dem Leser das betreffende Gleichnis oder den Witz verständlich zu machen; wenn aber bei Sterne die gelehrten Exkurse und Bemerkungen meist nur als Mittel des Kontrastes zu den vorgeführten Verhältnissen dienen, scheint bei Jean Paul oft das Bedürfnis, sein vielseitiges Wissen zu zeigen, den Ausgangspunkt des gelehrten Witzes zu bilden.

Wenn schon der zweite Teil der „Grönländischen Prozesse“ gegen den ersten stark abfällt, so bedeutet die „Auswahl aus des Teufels Papieren“ (1789) einen noch bedenklicheren Rückgang des Erfindungsvermögens. Die Themen dieser matten Satiren sind ungefähr dieselben wie die der ersten Sammlung, und gewisse Gedanken (z. B. der Hamannsche, daß das Titelblatt der wichtigste Teil eines Buches ist) kehren immer wieder. Jean Paul gibt seine Abhängigkeit von Swift und Sterne selbst zu, indem er ironisch behauptet, daß diese beiden keinen Schaden davon gehabt hätten, daß er ihnen Werke wie das „Märchen von der Tonne“ oder den „Tristram“ auf Wochen in der Handschrift vorgestreckt habe. Im „Siebenkäs“ ferner, wo der Held als der Verfasser der „Teufelspapiere“ gilt, bewundert der Graf, bei dem er an Leibgebers Stelle als Inspektor in Stellung tritt, wie sehr sich Siebenkäs von den beiden Zwiegestirnen des Humors, Swift und Sterne, die rechten Wege des Scherzes habe zeigen lassen (S. 469). Indes ist der Einfluß Sternes auf die „Auswahl aus des Teufels Papieren“ nicht bedeutend. Auch hier wiegt die Ironie vor, die mehr für Swift als für Sterne charakteristisch ist, und der Witz ist so gesucht, so weit entfernt von der Leichtigkeit und Grazie Sternes, daß von Ähnlichkeit nur selten die Rede sein kann. Wenn die „Skizzen“ der ersten Satirensammlung trotz aller Ausschreitungen im Stil doch eine gewisse Frische und Schlagfertigkeit verrieten, so ermüden die „Teufelspapiere“ durch ihre Weitschweifigkeit und Witzlosigkeit. Die „Erste Zusammenkunft mit dem angenehmen Leser“ soll eine Satire auf die Reisebeschreibungen sein. Daß Jean Paul im allgemeinen das Muster Yoricks vorschwebte, darauf deuten die Eingangsworte hin: „Ich danke dem Himmel und der Erde,“ sagt' ich und machte den Yorick ganz zu, daß ich gleich den besten Reisebeschreibern

einen Hintern habe und damit mich zu einer recht vernünftigen Reise einsetzen kann.“ Landschaften und Städte werden ebenso wenig beschrieben wie bei Sterne, nur kleine Erlebnisse Habermanns auf seiner „großen Tour“ und seinem „musikalischen und logischen Kursus durch die Welt“ erzählt. Ein direkter Einfluß Sternes ist aber nirgends nachzuweisen, die Form der Reisebeschreibung dient nur als Anhaltspunkt für eine blasse und harmlose Satire. Dem Engländer hat Jean Paul wohl die Form der Selbstironie abgelernt. Wenn jener z. B. das 23. Kap. seines „Tristram“ mit den Worten beginnt: „Ich fühle eine starke Neigung in mir, dieses Kapitel mit einem rechten Unsinn anzufangen; ich will auch meiner Laune diesmal keinen Zwang antun,“ so beginnt auch Jean Paul einen Abschnitt (S. 72) mit den Worten: „Ich wollte, eh ich's erzählte, etwas Brauchbares und Durchgedachtes voranlaufen lassen; allein zu meiner Schande entfiel mir unter den Händen fast alles.“ Wie mißlungen aber die Nachahmung Sternes in diesem Punkte ist, soll ein Beispiel zeigen. In seinem ironischen Selbstlob behauptet Jean Paul (S. 73), der Leser sollte in den seltensten Enthusiasmus geraten, wenn er sich vorstelle, „wie viele abstrakte und fleischfarbene Wesen täglich in seinem Kopfe einfliegen, als da sind z. B. Titel aus den Pandekten und Adreßkalendern — dicta probantia und Epiphanius mit einer Kuppel von 80 bellenden Ketzern — alle Cäsarianer und Kurfürstenerianer und Fürstenerianer — große Lexika mit Billionen Wörtern aus ebensovielen Sprachen — Visitenblätter, die die Kardinaltugenden abgeben — Kardinallaster in Person — Nuntii a und de latere — ja Päpste selbst — Spitzbuben, z. B. Nickellist“, und so noch lange fort. Wie ungezwungen und liebenswürdig geben sich solche Witze bei Sterne (z. B. im Tr. Sh., 14. Kap.), wie gesucht und ermüdend sind sie bei Jean Paul! Sterne wußte bei allem „humoristischen Wahnsinn“ ein gewisses Maß einzuhalten, Jean Paul aber ist maßlos. Die Wirkung des Sterneschen Humors beruht auf der Grazie und Eleganz des Stils, die Jean Paul, ausgenommen einige Partien der „Flegeljahre“, niemals erreicht hat. Die Erörterungen über lange und kurze Nasen im „Tristram Shandy“ ermüden uns trotz ihrer Breite nicht; um aber Jean Pauls kurzes „Physiognomisches

Postskript über die Nasen der Menschen“ (S. 164 ff.) zu lesen, muß man sich Selbstüberwindung auferlegen.

Die „Palingenesien“ (1798) sind, was schon der Titel sagen will, eine Wiedererweckung der „Auswahl aus des Teufels Papieren“; ganze Partien aus diesen sind in das neue Werk übergegangen. Ihr Charakter ist auch ganz derselbe wie der der „Teufelspapiere“, und „Jean Pauls Fata und Werke vor und in Nürnberg“, die „allemal zwischen zwei satirische Oncle Tobys Regimentsmärsche und satirische Fugen von argumenta fistulatoria“ (S. 10/11) eingeschoben sind, fügen sich würdig ein. Der Einfluß Sternes tritt mit Ausnahme der schon besprochenen stilistischen Eigenschaften nirgends deutlich hervor.

Aus der satirischen Essigfabrik, in der Jean Paul neun volle Jahre gearbeitet hat, nimmt er (mit seinen eigenen Worten) durch das noch etwas honigsaure „Schulmeisterlein Wuz“ den seligen Übertritt in die „Unsichtbare Loge“. Teils durch den Mißerfolg seiner Satiren, teils durch das Leben selbst wurde dieser Wandel in seiner Schriftstellerei hervorgerufen. Wie Hippel fristete er sein Leben jahrelang als Hofmeister und erzog sich selbst durch Erziehung junger Leute. Er wird gesetzter und gemäßigter, und wenn bei Hippel die harte Hofmeisterzeit den Grund zu seiner Verschlossenheit und Frühreife gab, so entfaltet sich Jean Pauls Talent nach allen Richtungen hin, es öffnet sich jetzt sein Herz und „alles, was in ihm selig war und schlug, was wogte und liebte und weinte.“ In der „Unsichtbaren Loge“ mit der angehängten Wuz-Idylle haben wir im Keime schon alle Elemente seines Wesens, die er in späteren Werken mehr entwickelte und im „Titan“ erschöpfte. Im Bildungsroman, der seinem Ideenfluge den meisten Raum bietet, findet er die ihm gemäße Form, sie ermöglicht ihm, sein ganzes Fühlen und Denken, seine satirische Laune ebenso wie sein umfassendes Wissen zur Geltung zu bringen. Für den deutschen „humoristischen“ Roman unter dem Einfluß Sternes sind die „Unsichtbare Loge“, der „Hesperus“ und der „Titan“ der Höhepunkt. Sie weisen in sich verminderndem Grade alle Eigenschaften dieser Richtung auf; bringt man aber diese in Abschlag, so bleibt doch soviel übrig, daß man Jean Paul für einen eigenartigen, außerordent-

lich reichen und geistvollen Dichter von Schwung und Tiefe der Empfindung erklären muß, der in der Geschichte der deutschen Literatur einen hervorragenden Platz einnimmt, nicht zwar neben Goethe und Schiller, wie seine Panegyriker wollen, aber auch nicht in einem gar zu weiten Abstande von ihnen.

Didaktisch wie die ganze Richtung des humoristischen Romans in Deutschland sind auch die großen Werke Jean Pauls, das pädagogische Interesse tritt in ihnen am meisten hervor. Sie sind didaktisch in einem andern Sinne als Goethes „Wilhelm Meister"; sie sind zwar psychologische Romane, verkündigen eine ernste Lehre, haben einen Grundgedanken, doch wenn dieser im „Wilhelm Meister" durch Handlungen und Begebenheiten veranschaulicht wird und sich als das Resultat aus den Schicksalen des Helden ergibt, fühlen wir in Jean Pauls Romanen überall den Dichter hinter den Personen. Er lenkt die Handlung und trägt seine Lehren meist in direkter Form vor. Nur ist Jean Paul ein weitaus größerer Dichter als selbst Hippel, den er an Schwung der Phantasie und tiefer Empfindung hoch überragt. Wie dieser sucht er zwar, namentlich in den ersten beiden Romanen, all seine Erfahrung und sein ganzes Wissen zu verwerten, denn noch im späten Alter bedauerte er, daß er nicht alle seine Gedanken der Nachwelt überliefern könne; wenn aber Hippel mit allgemeinen Sätzen und Betrachtungen in schwungloser Prosa Hunderte von Seiten anfüllt, predigt Jean Paul seine Ideale in einer enthusiastischen, dithyrambischen Form, und seine Sprache nimmt da den höchsten Flug und nähert sich dem Verse. Die jugendliche Begeisterung erfüllt die meisten seiner Schriften, und Gervinus hat aus dieser „Juvenilität" ganz meisterhaft den Gesamtcharakter seiner Dichtung entwickelt. Während Hippel in seiner Autobiographie von den Jugenderinnerungen nichts wissen will und Kant darin beipflichtet, daß die Jugend nur eine harte Leidenszeit sei, und wenn er auch in seinem Hauptroman die Welt durchaus mit dem Verstande des reifen, erfahrenen Mannes betrachtet, sieht sie Jean Paul immer und überall mit den Augen seiner jugendlichen Helden an, deren Glückseligkeit durch ihren träumerischen Enthusiasmus bedingt

ist. Das praktische Leben kennt eigentlich der ganze Roman des 18. Jhds. nicht. Aber Hippel nimmt einen Anlauf dazu, wenn auch in den „Lebensläufen“ die kriegerische Laufbahn des Helden auffallend knapp behandelt ist. Sein Roman läuft zwar in die Lehre aus, daß nur eine eifrige praktische Tätigkeit den Menschen zufrieden mache, doch diese selbst vorzuführen, lehnt er ab. Jean Pauls Helden wollen aber ganz und gar nichts von einem praktischen Beruf wissen; sie fühlen sich von ihren Träumen und Idealen befriedigt, es fehlt ihnen aller reale Boden. Seine Humoristen aber ekelt das praktische Leben erst recht an; sie verspotten die Welt, aber verbessernd einzugreifen, fällt ihnen nicht ein. Hippel besaß einen regen Sinn für allgemeine Verhältnisse; wie er sich im Leben zu einer hohen Stellung emporschwang, so steht auch der Held seiner „Lebensläufe“ auf einem höheren, allgemeineren Standpunkte. Im Staate Friedrichs des Großen und Katharinas II. findet er sein Regierungsideal, das er scharf mit der adeligen Mißwirtschaft in Kurland und Livland kontrastiert. Einer so innerlichen Natur aber wie Jean Paul fehlt der universelle Blick, das Organ für große und allgemeine Angelegenheiten. Er versenkt sich mit Begeisterung in die beengenden und kleinlichen Verhältnisse der Armen, und die politische Satire in seinen Romanen richtet sich gegen das Hofleben in den deutschen Kleinstaaten. Die Allgemeinheit hatte er sich als Gesetz für die Satire aus den Werken Sternes herausgelesen; allgemein und typisch, deshalb auch blaß und matt ist seine Satire gegen die deutsche Kleinstaaterei. Doch ist nicht zu leugnen, daß er sich allmählich zu einer realeren Auffassungsweise in der Politik bekehrt und in den Zeiten der französischen Hochflut und der Befreiungskriege eine ganz rühmliche Rolle spielt.

Jean Pauls Romane sind wie die Hippels voll autobiographischer Momente. Wenn es aber Hippel bei der Schilderung seiner Jugendzeit immer auf allgemeine Lehren und Verhältnisse abgesehen hat und über seinem Helden steht, so stellt sich Jean Paul immer auf die Seite seines Jünglings und holt aus seiner Jugendzeit Erinnerungen der Unschuld und Träumerei hervor. Hippels Menschen sind teils weiche, tränenselige Naturen, teils harte und eckige Originale. Jenen

hat er zwar eine krankhafte Neigung zu Tränenergüssen und Todesbetrachtungen gegeben, gleichwohl aber ist ihre Charakteristik ziemlich scharf und naturwahr; diese sind Sonderlinge, aber menschlich begreiflich. Jean Pauls Helden sind dagegen Abgüsse von des Dichters eigener merkwürdiger Individualität, und ihr Denken und Handeln erscheint uns oft als überspannt, krankhaft und psychologisch rätselhaft. Wenn der Held der „Lebensläufe“ in der Stimmung, in die ihn Minchens Tod versetzt, Verlangen empfindet, den gräflichen Totengräber kennen zu lernen und sich mit ihm über Grab und Tod zu unterhalten, so ist das immerhin begreiflich. Wenn aber Viktor im „Hesperus“, als ihm Klotilde eine Schilderung von ihrem Lehrer Emanuel entwirft, darüber in Tränen ausbricht, so ist dies nur Seelen von des Dichters eigener feinster Organisation verständlich. Der gräfliche Totengräber Hippels erscheint als ein pietistischer Sonderling, Emanuel aber als ein gemüts- und geisteskranker Mensch.

Die ersten zwei Romane Jean Pauls bezeichnen den Gipfelpunkt der tränenseligen Sentimentalität des 18. Jhds., die im Pietismus wurzelt. Diese Verbindung des Pietismus mit der Empfindsamkeit ist bei Jean Paul ganz deutlich; der Herrenhuter aus Barby in der „Unsichtbaren Loge“ und Emanuel im „Hesperus“ sind Belege dafür. In den „Lebensläufen“ haben wir den Pietismus noch rein, bei Jean Paul erhält die Sentimentalität einen Stich ins Sternesche. Namentlich sind die empfindsamen Wanderungen seiner Helden, die in keinem seiner Romane fehlen, wohl direkt auf die Anregungen der „Empfindsamen Reise“ zurückzuführen. Bei Hippel spielt die äußere Natur fast gar keine Rolle, bei Sterne eine beschränkte; Jean Paul predigt dagegen das Naturevangelium Rousseaus in überschwenglicher Weise. Doch sind seine Naturschilderungen wie die Sternes unbestimmt gehalten, nirgends zeichnet er ein scharfes Landschaftsbild, es ist mehr die landschaftliche Stimmung, die er wiedergibt. Auch die Natur sieht er mit den pantheistischen Gefühlen seiner Helden und trägt ihre Empfindungen in sie hinein.

Die Sentimentalität ist es auch, die dem Jean Paulschen Humor seinen eigentümlichen Charakter verleiht. Wie Sterne

mischt er den Witz mit der Empfindsamkeit. In der „Vorschule der Ästhetik" trennt er den wahren Humor scharf von dem Witz und der bloßen Laune. Der Witz entspringt dem Verstande, die Laune beruht auf der Stimmung, der Humor dagegen quillt aus der Tiefe der Empfindung wie bei Yorick-Sterne. Dieser wahre seine Gemütsfreiheit dadurch, daß er die Sentimentalität über sich nicht Herr werden lasse, sondern durch den Witz mildere. Dieselbe Wirkung sucht auch Jean Paul durch seinen Humor zu erreichen. Nur trägt er die Kontraste zu stark auf und stellt sie zu unvermittelt nebeneinander. Die große Tiefe der Empfindung, die Jean Paul an Sterne rühmt, können wir heute weder im „Tristram" noch in der „Empfindsamen Reise" entdecken; schon die große Menge von frivolen Szenen und Zoten läßt diese Auffassung nicht zu. Es ist vielmehr, wie Jean Paul später selbst an einer schon zitierten Stelle zugibt, eine Krankheit der Tränendrüsen, und Weichheit der Empfindung ist nicht mit Tiefe zu verwechseln. Sternes Sentimentalität ist mild und weich, und Szenen wie die zwischen Yorick und Lorenzo konnten nur den empfindsamen Zeitgenossen das Herz zerreißen; ebenso gutmütig ist aber sein Scherz, so daß er diese Gegensätze durch seinen leichten Stil unschwer überbrücken kann. Bei Jean Paul sind aber diese Kontraste schärfer: einerseits schwärmt und weint er überschwenglich mit seinen jungen Helden, anderseits kehrt er den Autor der „Teufelspapiere" hervor; eine Verbindung der widersprechenden Elemente herzustellen, liegt aber nicht in seiner Absicht. Er stürzt uns fortwährend aus der „Hesperusrührung in das Kühlbad der Satire" und führt uns wie Hippel wiederholt von der Hochzeit ans Grab. Er hat dafür die alte Begründung, daß es im Leben ebenso sei: „Da das Leben an einem Fuß einen Kothurn und am andern einen Sokkus trägt, so ist's ihm (dem Leser) lieb, daß eine Lebensbeschreibung auch in einem Atem lacht und weint" („Hesperus", S. 36). So wie es aber Jean Paul darstellt, ist es im Leben denn doch nicht; so unvermittelt springt man im Leben nicht von der tiefsten Rührung zur verstandesmäßigen Satire. Wenn daher Sternes Humor einen einheitlichen Eindruck macht, so merkt man an Jean Pauls Werken zu deutlich den Widerstreit

der beiden Seelen in des Dichters eigener Brust. So zeigen auch seine eigentlichen Humoristen eine ganz andere Art von Humor. Fenk, Leibgeber, Schoppe, Vult sind Vertreter des „gebrochenen" Humors, der Sterne eigentlich fremd ist.

Was die Komposition und den Stil der Jean Paulschen Romane anbelangt, so läßt sich beobachten, wie er in den ersten zweien vollständig unter dem Einflusse Sternes steht. Im „Titan" emanzipiert er sich allmählich von demselben, und in den „Flegeljahren" finden sich nur gelegentlich Spuren Sternes. So empfiehlt es sich, die „Unsichtbare Loge" und den „Hesperus" getrennt von den späteren Werken zu betrachten. Sie scheinen mit dem „Titan" dasselbe Thema zu behandeln. Die „Unsichtbare Loge" ist ein Fragment geblieben; ihr Thema, der Kampf des Ideals gegen die Wirklichkeit, wird im „Hesperus" wieder aufgenommen und mehr zu einem Widerstreit der Freundschaft und Liebe gestaltet; im „Titan" wird dieser Gegensatz verallgemeinert, vertieft und in Jean Pauls Weise erschöpft.

In der „Unsichtbaren Loge" (1793) sollte, wie aus dem Schluß hervorgeht, ein geheimer Bund die Entwicklung des Helden Gustav überwachen. Im „Hesperus" glaubte der Dichter dieses alten Vehikels des Bildungsromans entraten zu können. Die „Unsichtbare Loge" ist ein Gemisch der widersprechendsten Tonarten; Witz, Satire und Sentimentalität sind nirgends so bunt durcheinandergewürfelt wie in diesem Erstlingsroman Jean Pauls. In den sentimentalen Partien läßt sich der direkte Einfluß Hippels beobachten. Die pietistische Tränenseligkeit, die uns heute so sehr den Geschmack an Hippels Roman verleidet, ist auch die in der „Unsichtbaren Loge" vorherrschende Stimmung. Eine echt Hippelsche Gestalt ist der Herrnhuter aus Barby oder „Genius", wie ihn der Dichter nennt, der Gustav unter der Erde erzieht, der erste der „hohen Menschen" Jean Pauls. Er nährt die Phantasie des Knaben mit Todesgedanken und stellt ihm den Aufstieg ans Licht als den Tod, der ihn zur Seligkeit einführen soll, in Aussicht. Das Sterben soll für ihn ein wahres Fest werden wie für den Grafen in den „Lebensläufen", dem ein Todesfall die größte Freude macht. Auf S. 169 beklagt sich

der Dichter ironisch, daß er immer noch keine Möglichkeit bekommen habe, durch die Schilderung eines Mordes oder Todes das weiche Publikum, das mit dem weißen Schnupftuch aufpasse, nach allen Seiten hin zu befriedigen. Das angebliche Versäumnis holt er im Ernste reichlich nach. Er führt die Gestalt Ottomars ein, dessen Gedanken sich ausschließlich mit dem Tode beschäftigen und der sich zum Schein begraben läßt, um die Wonnen des Todes auszukosten. Noch ausführlicher verweilt der Dichter bei der Todesszene des blinden Amandus, dessen Namen er vielleicht der Episode von Amandus und Amanda im „Tristram Shandy", Kap. 232 entlehnt hat; das Spielen mit dem Namen erinnert wenigstens an Sterne. Wie in den „Lebensläufen" Minchen ihren Geliebten beschwört, sich nach ihrem Tode zu verheiraten, und sich ihre Freundin Gretchen als seine Braut denkt, so fleht der sterbende Amandus die heimlich geliebte Beata an, ihre Liebe seinem Freunde Gustav zu schenken — ein Motiv, das im „Titan" (beim Tode Lianens) wiederkehrt. Wie dann der Held der „Lebensläufe" mit Gretchen nächtliche Spaziergänge zu Minchens Grabe unternimmt und Gretchen sich später an diesem Orte verlobt, so finden sich auch in der „Unsichtbaren Loge" die Liebenden am Grabe des Freundes. Wie es für den Helden der „Lebensläufe" ein bedeutendes Ereignis ist, wenn er auf der Reise zu einem Begräbnis kommt und die Leichenrede anhören kann, so gelangen auch Fenk und Gustav auf der Reise, die sie nach Amandus' Tode unternehmen, in die Kirche des „stillen Landes", wo sie dem Begräbnis eines Freundes Ottomars beiwohnen.

Nicht minder stark tritt diese Grabtendenz Hippels im „Hesperus" (1795) hervor, nur sind hier die pantheistischen Gedanken stärker betont. Eine Gestalt wie Emanuel, der den Tag seines Todes genau voraussagt wie „der Alte" in den „Lebensläufen", mit seiner Schülerin Klotilde und Viktor nur über Gott und Unsterblichkeit spricht und sie zu empfindsamen Spaziergängen auf Kirchhöfen und in dem melancholischen Maiental veranlaßt, ist direkt aus der Sphäre gegriffen, in die uns Hippels Roman führt. Der enthusiastische Ton, in dem diese Partien, z. B. die Schilderung der „Insel der Vereinigung", die als wahre Toteninsel erscheint, oder die hypersentimentalen

Klagen Klotildens um ihre tote Freundin Giulia, gehalten sind, macht sie für unseren Geschmack noch ungenießbarer, als in ihrem einfachen, die Sprache der Bibel nachahmenden Stil die Ergießungen Hippels sind. Man nimmt gewöhnlich an, daß Jean Paul seine Sentimentalität von Sterne übernommen habe. Das trifft indes nur hinsichtlich seiner Idyllen zu; die Empfindsamkeit in den großen Romanen, namentlich den ersten zweien, ist von anderem Charakter. Die melancholischen Engländer wie Young und Gray, ferner Millers „Siegwart" und Hippels „Lebensläufe" scheinen hier für Jean Paul als Muster maßgebend zu sein. Sterne zeigt, worauf schon Jean Paul selbst verwiesen hat, seine Empfindsamkeit in ganz kurzen Betrachtungen und Selbstgesprächen und überläßt es dem Leser, sich die Empfindungen weiter auszumalen; Jean Paul ergießt sich breit und überschwenglich in seinen Nachtgedanken. Sternes Humor versetzt den Leser in eine weiche, versöhnende Stimmung; bei Jean Paul durchbricht die Tränenflut, namentlich im „Hesperus", alle Dämme. Er besitzt nicht die Kunst, die er an Sterne bewundert, durch kurze Andeutungen sein „wundenvolles, blutendes Wesen zu entschleiern", sondern bevor er zum Mittel der Aposiopese greift, steigert er die Empfindungen bis zu dem Grade, daß sie weiter durch die Sprache nicht auszudrücken sind. Von Sterne hat er wohl das Mittel entlehnt, die Empfindungen durch die Musik zu illustrieren. Wenn er an ihm bewundert, daß er in das Flötenspiel der wahnsinnigen Marie gleichsam ihren ganzen Jammer hineinlegt, so läßt er auch seine Helden zum Ausdruck der stärksten Empfindungen zur Flöte greifen. Wenn das Herz voll ist und nach Worten ringt, hört man Flötentöne, und diese „lösen die drückenden Tränen von der vollen Seele los". Der blinde Julius im „Hesperus" muß zu Emanuels Tode das „Lied der Entzückung" spielen, ein andermal muß er im Spiele innehalten, da es Viktor das Leben kosten würde. An die wahnsinnige Hirtin Sternes erinnert auch, schon im Namen, die episodische Figur der armen Marie im „Hesperus", deren gutes, gemartertes Herz Viktor auszuforschen sucht. Die Heldinnen Jean Pauls dagegen, Beata, Klotilde, Liane, haben ihre Vorläuferinnen mehr im Familienromane Richardsons als

bei Sterne oder Hippel. In ihrer Übersinnlichkeit und Empfindsamkeit erinnern sie zwar an Hippels Minchen und Albertine von W. in den „Lebensläufen“ (Liane hat von der letzteren sogar den Zug übernommen, daß sie trefflich Salat zu bereiten versteht und diese Kunst vor der Gesellschaft zeigen muß), aber während Minchen durchaus als ein Rousseausches Naturkind gezeichnet ist, sind Jean Pauls Heldinnen feingebildete Damen, ja, wie Liane, Opfer der falschen Erziehung.

So einfach die Handlung der Jean Paulschen Romane ist, so schwer macht es uns oft die chaotische Komposition, ihre Grundzüge zu erkennen. Darin zeigt sich deutlich der Einfluß Sternes. Nicht nur die Extrablätter, -zeilen und -gedanken, Schalttage usw. unterbrechen in einem fort, meist sehr unpassend, die Erzählung, sondern auch im Texte selbst jagt eine Abschweifung die andere. Die Extrablätter stehen meist mit der Erzählung in gar keiner Beziehung und haben nur den Zweck, die meist satirischen Gedanken, die der Dichter sonst nirgends anbringen konnte, zusammenzufassen; in ihnen lebt der Geist der „Teufelspapiere“ noch eine Zeitlang fort. Wie Sterne ganze Kapitel über Nasen, Spitzbärte usw. bringt, so haben wir z. B. bei Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge“, S. 82 „Extragedanken über Regentendaumen“, S. 284 ein „Wort über die Puppen“, im „Hesperus“ etwa eine „Elende Extrazeile über Kirchenmusik“ (S. 256), ein „Erbetteltes Extrablättchen über größere Freiheit in Despotien“ (S. 144) u. s. f. Wenn Sterne im „Tristram Shandy“ wiederholt ein Kapitel über Knopflöcher, eines über Knoten, über Pfuis und andere Dinge ankündigt und sein Versprechen nie hält, so warten wir etwa bei Jean Paul im 20. Sektor der „Unsichtbaren Loge“ vergeblich auf die im ersten (S. 26) versprochene Abschweifung über das Schachspiel der Weiber. Wenn Sterne im 293. Kapitel eine Abschweifung im nächsten in Aussicht stellt und in diesem erklärt, die Abschweifung sei schon dadurch gemacht, daß er von ihr spreche, so haben wir bei Jean Paul z. B. im „Hesperus“, S. 379 ein „Extrablatt“, das nur den Grund angibt, warum ein Extrablatt nötig wäre, um die Sitte der Damen, die Natur nur in Landschaftsbildern zu genießen, zu erklären. Gleich Sterne gibt sich Jean Paul hie

und da den Anschein, als ob die Abschweifungen dazu dienten, die Erzählung zu fördern, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 122: „Wenn der Leser diese Abschweifung gelesen hat, so wird er sagen, es war gar keine". Doch abgesehen von den Abschweifungen, die durch eine Überschrift ausdrücklich als solche bezeichnet sind, kommt der Dichter auch sonst fortwährend von seiner Erzählung ab und teilt uns seine Gedanken mit. Wenn Sterne erklärt, daß nicht er die Feder, sondern die Feder ihn regiere, so ist es auch Jean Paul unmöglich, einen Einfall zu unterdrücken. Wie Sterne gibt er selbst diese seine Leidenschaft bloß, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 281: „Ich sagte soeben etwas von einer Schneckenlinie, weil ich einen Einfall im Kopfe hatte, der so heißt: Daß Weiber von Welt und die Sonne die Planeten unter dem Schein, sie in einem Kreise um ihre Strahlen herumzulenken, in der Tat in einer feinen Schneckenlinie zu ihrer brennenden Oberfläche hinanreißen." Er klagt wie Sterne öfter über diese Gewohnheit und weist geradezu auf sein Muster hin, z. B. im „Hesperus", S. 381: „Es ist wahrlich ein Jammer: seit ich und das Publikum im fürstlichen Zimmer sind, folgt eine Ausschweifung nach der andern — ich meine Sternische." Diese Abschweifungen haben hie und da auch im Inhalt Ähnlichkeit mit denen Sternes. Wie z. B. der Vater Shandy für den Hofmeister seines Sohnes Instruktionen ausarbeitet und „Tristrapaedia" schreibt, so teilt Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge", S. 101 ff. „Erziehungs- und Vorlegeblätter" mit, die er für den Hofmeister seiner künftigen Kinder verfaßt habe.

Sternes Humor ist ein reflektierender; er steht mitten unter seinen Personen und spielt den Vermittler zwischen ihnen und dem Publikum. Diese subjektive Manier war in Deutschland nicht neu, denn schon vor Sterne lieben es namentlich die Fabeldichter aus der Schule Gellerts, mit eigenen Worten in die Handlung einzugreifen. Auf dem Gebiete des Romans hatte sich dann Wieland dieses Stils bedient. So war auch nach dieser Richtung hin der Boden für Sterne vorbereitet. Wieland hat sich sofort die neuen durch Sterne eingeführten Mittel der subjektiven Erzählungsweise angeeignet und in seinen politischen Romanen und den „Abderiten" zur

Anwendung gebracht, und von den anderen Nachfolgern Sternes in Deutschland hatte namentlich Hippel durch diese Darstellungsweise Erfolg. Auch bei Jean Paul ist sie, wie er selbst eingestanden hat, auf den Einfluß Sternes zurückzuführen. Er reflektiert wie Sterne fortwährend über seine Arbeit und versetzt uns an seinen Schreibtisch. Schon seine Vorreden sind Ausfluß seiner Subjektivität! Er fühlt das Bedürfnis, dem Leser im Verständnis seiner Werke nachzuhelfen, und statt seine Ideen in diesen selbst deutlich genug zum Ausdruck zu bringen, entwickelt er sie in Vorreden, als ob es sich um rein wissenschaftliche Werke handelte. Diese Vorreden haben meist eine bestimmte Einkleidung. Besonders beliebt ist bei Jean Paul die Vorstellung des Autors unter dem Bilde eines Reisenden, die Sternes Erfindung ist und von diesem wieder auf Hippel übergegangen war. Wie Yorick seine Vorrede im Desobligeant schreibt, so erscheint die Vorrede zur „Unsichtbaren Loge“ in Form einer Reisebeschreibung; der Dichter schreibt sie in der Kutsche und beklagt sich wie Yorick wiederholt über die Unannehmlichkeiten, die ihr Schwanken für den Vorredner mit sich bringe. Die Vorrede zur 2. Auflage des „Hesperus“ nennt er eine Passagierstube, und der Eingang des zweiten Hundsposttags ist, wie schon E. Schmidt und Suphan in ihrer Ausgabe der „Xenien“ („Schriften der Goethe-Gesellschaft“, VIII, S. 113; vergl. auch Sauer im „Euphorion“, VI, 4 „Miszellen“) beobachtet haben, eine direkte Nachahmung des Eingangs der „Lebensläufe“. Wie sich hier der Autor als ein Reisender von dem wachhabenden Offizier am Tore der Stadt ausfragen läßt, so beginnt Jean Paul den Hundsposttag mit den Worten: „Beim Tor des ersten Kapitels fragen die Leser die Einpassierenden: Wie heißen Sie? — Ihren Charakter? — Ihre Geschäfte?“

Das Ich spielt bei Jean Paul wie bei Sterne die größte Rolle; er zieht fortwährend seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater und setzt sie wie Hippel beim Leser als bekannt voraus. Wie Sterne öfter seinen Freund Eugenius, Hippel den —es, dem die „Lebensläufe“ gewidmet sind, apostrophieren, so Jean Paul etwa seinen Freund Christian Otto (z. B. im „Wuz“, S. 353). Sterne und Hippel geben uns gelegentlich

das Datum an, wenn sie diese oder jene Bemerkung gemacht, diese oder jene Partie niedergeschrieben; ebenso Jean Paul, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 40, 245 u. ö. Wenn Sterne im „Tristram Shandy" wiederholt klagt, daß er sich selbst bei seiner Erzählungsweise in der Biographie nie einholen werde, so berechnet Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge" sowohl als im „Hesperus" öfter, wann er seinen Helden bis auf den Tag eingeholt haben werde, oder wann diese oder jene von den erzählten Begebenheiten vorgefallen sein könnte (z. B. U. L., S. 148, 186, H., S. 330 u. ö.) Wie Sterne klagt er über die Mühen seiner Arbeit (z. B. U. L., S. 34, 100, 139, H., S. 140 u. o.), über die Fülle des Stoffes (z. B. U. L., S. 214) und stellt lange Betrachtungen an, wie er ein Kapitel beginnen solle (z. B. H., S. 347). Wie Sterne und Hippel entschuldigt er sich häufig wegen seiner abgerissenen Erzählungsweise (z. B. H., S. 381) und tadelt sich selbst deswegen (z. B. H., S. 75, 323).

Ebensowenig wie in Sternes „Tristram Shandy" die Kapitel bestimmte Abschnitte in der Erzählung markieren (Hippel schreibt in den „Lebensläufen" fortlaufend und kennt fast nur die Gliederung in Bücher), haben wir bei Jean Paul eine künstlerische äußere Anordnung des Stoffes. Die Einteilung in Sektoren, Hundsposttage, Zykel usw. ist vielmehr eine ganz willkürliche und dient nicht selten humoristischen Zwecken. Ein echter Epiker ist ja weder Sterne noch Jean Paul; beiden ist es mehr um die Niederschrift ihrer Gefühle und Gedanken als um die künstlerische Wirkung des Stoffes zu tun. Wie Sterne stellt Jean Paul Betrachtungen über den Wert der einzelnen Kapitel an (U. L., S. 32, 154, 218, H., 295 u. ö.), bezieht sich in einem Kapitel auf das andere (U. L., S. 126, H., 470, 587), weist auf die Verschiedenheiten der Auflagen hin (z. B. H., S. 247, 550, 635), ja sogar auf die Art des Druckes wird Bezug genommen (z. B. H., S. 92) usw. In solchen Erfindungen ist Jean Paul unerschöpflich, er geht aber darin häufig zu weit, so wenn er behauptet, das Manuskript des „Hesperus" sei bereits so umfangreich, daß es seine Schwester Philippine als Unterlage für den zu niedrigen Klavierstuhl benützen könne (H., S. 239), oder wenn er erklärt, er müsse den Hundsposttag rasch beendigen, weil sonst sein Essen kalt würde (H., S. 276).

Überall tritt er mit seinen eigenen Gefühlen hervor; auf jeder dritten Seite apostrophiert er seinen Helden, gibt an, was er in seiner Lage empfinden und wie er handeln würde (z. B. U. L., S. 208, H., 203, 337), erzählt, in welcher Stimmung er die eine oder andere Stelle niedergeschrieben (so U. L., S. 218, H., 624) u. s. f.

Sterne porträtiert sich im „Tristram Shandy" deutlich in der Person des Pfarrers Yorick und gibt seine wirklichen und fingierten Privatverhältnisse preis; er spricht von seiner „lieben Jenny", scherzt über seine Armut, berichtet über seine Kränklichkeit und erzählt (Tr. Sh., Kap. 202), wie der Tod nahe an ihn herangetreten, aber durch seinen Witz verscheucht worden sei. Diese Manier, seine Privatverhältnisse auf das komische Theater zu ziehen, hat Jean Paul reichlich ausgebeutet und übertrieben. Er begnügt sich nicht mit den massenhaft eingestreuten Bemerkungen, sondern läßt sich selbst in den meisten seiner Werke als handelnde Person auftreten. In der „Unsichtbaren Loge" ist er der Hofmeister seines Helden Gustav und sein Nebenbuhler in der Liebe zu Beata; er besucht seine Eltern in Auental, kommt in die Stube von Wuzens Sohn u. s. f. Dabei bedient er sich der namentlich von Wieland ausgebildeten Technik, daß er sich auf schriftliche Quellen, offizielle Berichte von einem Korrespondenten, beruft, die er nur stilistisch auszufeilen und herauszugeben habe; diese Fiktion wäre geeignet, der Erzählung eine größere Objektivität zu verleihen, aber bei dem subjektiven Stil des Dichters ruft sie eher den gegenteiligen Eindruck hervor. Ebenso fungiert Jean Paul im „Hesperus" als der Herausgeber der Nachrichten, die ihm, dem Berghauptmann auf der Insel St. Johannis (welch gesuchte Einkleidung!), ein Hund von einem unbekannten Korrespondenten (später stellt sich heraus, daß es der aus der „Unsichtbaren Loge" bekannte Humorist Dr. Fenk gewesen) zuträgt. Am Schluß reist er nach Hof, um das Buch seinem Freunde Otto zu dedizieren, wird aber von vermummten Leuten gefangen genommen und auf die „Insel der Vereinigung" gebracht, wo er von den versammelten Hauptpersonen seines Romans als einer von den lange vermißten Söhnen des Fürsten Jenner begrüßt wird. Seine Schwester Philippine ist in der „Unsichtbaren Loge" Hofdame in Scheerau und wohnt dann mit ihrem

Bruder beisammen; auch im „Hesperus“ wird sie öfter erwähnt. In dem ersten Romane wird der Dichter wegen des langen Sitzens beim Schreiben hektisch und liefert lange Berichte über den Fortgang seiner Krankheit und seine Kur; die Sektoren werden immer kürzer, und im 46., dem „Esto-Mihi-Sektor“, verabschiedet sich der sterbende Autor vom Leser, der 47. ist von seiner Schwester geschrieben, doch den 48. beginnt der Dichter wieder selbst mit den Worten: „Er ist wieder zu haben, der Bruder und Biograph!“ Auch als Dichter anderer Werke spielt Jean Paul in seinen Schriften eine Rolle; wie sich Sterne in der „Empfindsamen Reise“ hie und da auf den „Tristram“ bezieht, so ist bei Jean Paul Viktor im „Hesperus“ ein eifriger Leser der „Unsichtbaren Loge“.

Vor allem aber hat es Jean Paul gleich Sterne immer und überall mit dem Leser zu tun, er ist stets darauf bedacht, sein Urteil zu leiten, ihm die Ansichten seiner Personen zu interpretieren, die ihm in den Mund gelegten Einwendungen zu widerlegen, kurz, wie er es an der schon zitierten Stelle aus der „Vorschule der Ästhetik“ ausdrückt, sich durch eine gewisse Vertraulichkeit mit dem Leser seine zuvorkommende Liebe zu erwerben. Wie Sterne fordert er den Leser wiederholt auf, aufmerksam zu lesen, und ist besorgt, daß er die Verwicklungen seiner Erzählung nicht im Kopfe behalten werde (z. B. U. L., S. 71, 126, H., 323, 378 u. o.). Wie Sterne mit dem Leser häufig Abrechnung hält, so macht Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge“ (S. 148) mit ihm einen neuen Vertrag; ein andermal schiebt er die Unebenheiten seiner Darstellung seinem Korrespondenten in die Schuhe u. ä. Wie Sterne erklärt er gelegentlich, es sei von dem Erzählten kein Wort wahr (z. B. U. L., S. 71 oder H., S. 474), oder er wisse nichts weiter (z. B. U. L., S. 93). Wie Sterne (z. B. im 23. Kap. des „Tristram“) über die verschiedenen Arten der Charakterzeichnung spricht und, alle bisher üblichen ablehnend, seine eigene vorbringt, so erklärt Jean Paul (z. B. H., S. 213) weitläufig, was er alles nicht sagen wolle, um sich nicht allzu lang aufzuhalten; freilich ist der Aufenthalt, der mit dieser Erklärung verknüpft ist, größer, als wenn er ruhig hingeschrieben hätte, was gerade in seine Feder mußte.

Wie mit dem Leser so ist Jean Paul, Sterne und noch mehr Hippel nachahmend, auch immer mit dem Kritiker beschäftigt; er sucht seinem Tadel vorzugreifen und widerlegt die Einwände, die er ihn machen läßt; in diesen Exkursen setzt er die literarische Satire der „Grönländischen Prozesse“ fort. Auch über seine Ausdrucksweise reflektiert er wie Sterne (z. B. im Tr. Sh., Kap. 160 über die Hilfszeitwörter) in einem fort, z. B. in der „Unsichtbaren Loge“, S. 210: „Am Sonntag über acht Tage muß ich meinen Sektor mit ‚denn‘ anfangen,“ oder S. 26: „ . . . aus dem nämlichen Buchladen (ich ärgere hier Herrn Adelung durchs Wort ‚nämlichen‘),“ oder S. 283: „ . . . ich mag nun darunter einen Elefanten oder einen gemeinen Mann verstehen, so ist doch soviel gewiß, daß kein anderer Nachsatz dieses Periodens herpasset als der: sie hatte . . .,“ oder im „Hesperus“, S. 380: „Außer einem weiblichen Auge, das hinter einem Schleier ruht, gibt's nichts Schöneres als eines, das (hier hat der Teufel sechs End-S hintereinander) ihn gerade weglegt.“

Erkennen wir in diesen Mitteln der subjektiven Erzählungsweise deutlich den Einfluß Sternes, so zeigt sich diese Abhängigkeit auch in anderen Eigentümlichkeiten des humoristischen Stils. Wenn Jean Paul an der Schreibart Sternes die humoristische Sinnlichkeit hervorhebt, so befleißigt er sich ihrer auch selbst. So gibt er häufig der humoristischen Wirkung wegen eine bestimmte Zahl oder Größe an, wo man eine unbestimmte oder allgemeine erwartet, z. B. in der „Unsichtbaren Loge“, S. 59: „Auental, das wohl $^1/_{17}$ deutsche Meile vom Schlosse ablag“, oder S. 94: „Im Winterquartier des Rittmeisters waren die ölfarbigen Tapeten (Elle zu 24 Gr.) eine spanische Wand . . . .“, oder „ . . . so legst du, hohes Schicksal, für den ewigen Menschen seinen Himmel oft unter ein falbes Rosenblatt, oft auf den Blütenkelch eines Vergißmeinnichts, oft in ein Land von 305 000 Quadratmeilen“ (S. 196/7), oder wenn im „Hesperus“, S. 222 genau das Rezept mitgeteilt wird, das Viktor für den Fürsten verschreibt.

Die „Paraphrase des Subjekts und Prädikats“, welche Jean Paul bei Sterne und namentlich bei Hippel beobachtet, gehört zu den gewöhnlichsten Erscheinungen seines eigenen

Stils; freilich zerfällt er nicht nur Subjekt und Prädikat, sondern jeder Satzteil wird durch eine Reihe synonymer oder homonymer Ausdrücke erweitert. Statt z. B. (U. L., S. 56) zu sagen, die Frau breche nur in der Abwesenheit des Gatten die Ehe, setzt er für „Abwesenheit" eine ganze Reihe von Ortsbestimmungen ein: „. . . . wenn er etwa auf der Börse ist — oder auf dem Katheder — oder auf der Messe — oder zu Schiffe — oder hinter dem Sessionstisch oder sonst aus"; statt einfach zu schreiben: „Die Alltagskleider zeigen den Menschen von der besten Seite", heißt es (U. L., S. 240): „Alltagskleider sind die besten Schattenrisse, Gipsabgüsse und Pasten eines Menschen", oder statt das Leben eine vorzügliche Schule zu nennen, umschreibt er das Prädikat gleich durch mehrere Bestimmungen: „. . . eine Schnepfentaler Erziehungsanstalt, eine Berlinische Realschule, ein Breslauisches Elisabethanum, ein Scheerauisches Marianum" (H., S. 459), überall zugleich der humoristischen Sinnlichkeit Rechnung tragend. Hippel hat er namentlich die Verwendung von Substantivkompositis zu solchem Zweck abgelernt. Wenn z. B. Hippel sagt: „Es ist höchste Zeit, daß ich auf den Daumen-, Zeige- und Mittelfinger dieses Werkes zurückkehre" („Lebensläufe", S. 2), so empfiehlt Jean Paul (H., S. 435) den „jüngeren Klotilden, den Vize-Klotilden, den Kebs-Klotilden und den Gegen-Klotilden" kalt zu sein, oder läßt er (U. L., S. 295) den Fürsten unter „Inhäsiv-, Pro- und Reprotestationen" von Beata abziehen. Wie er aber die Subjektivität Sternes übertreibt, so überbietet er ihn auch in diesen Paraphrasen; manchmal füllen diese Anhäufungen fast ganze Seiten, z. B. U. L., S. 208/9 oder H., S. 294. Selten begnügt er sich mit einer Bestimmung, meist soll gleich eine ganze Reihe den Gedanken veranschaulichen; natürlich geht darunter der Faden der Erzählung immer wieder verloren.

Ebenso erinnert an Sterne die Verallgemeinerung eines Gedankens, der nur für einen ganz bestimmten Fall gilt, z. B.: „Ihr könnt die Mädchen mit dem Scherz regieren, wenn ihr mit ihnen unter Fensterbögen sprecht" (mit Beziehung auf Gustavs Schweigsamkeit in der Szene mit Beata unter dem Fensterbogen, U. L., S. 221), oder: „In Gustavs Alter machen die Gustave zwei grundfalsche Schlüsse" (S. 229), oder wenn

er im „Hesperus“ (S. 26) fragt, ob es denn je mehr Rummel in einer Küche geben könne, als wenn ein Lord mit dem Star erwartet wird u. s. f.

Auf Sterne schienen auch die syntaktischen Zusammenstellungen abstrakter Begriffe und real-konkreter Dinge, bildlicher und wörtlich zu nehmender Ausdrucksweise zurückzuführen zu sein; mit Wendungen wie: „Er hob seine Augen und ein Bein gegen Himmel“ (Tr. Sh., Kap. 21) lassen sich z. B. vergleichen: „ . . . während Fenk und Gustav mehr Traurigkeit als Geld verreiseten“ (U. L., S. 242), oder: „Als Viktor zu Joachime kam, hatte sie Kopfschmerzen und Putzjungfern bei sich“ u. ä. m.

Auf Hippels Einfluß scheinen wieder die barocken und komischen Vergleichungen und Bilder zurückzugehen, die wir hier ebenso finden wie in den Jugendsatiren. Nur entfaltet Jean Paul in dieser Manier eine weit größere Kühnheit als Hippel; sie ist es nicht zuletzt, die an seinen ersten Romanen so sehr abstößt. Es ist z. B. nicht leicht zu verstehen, wieso dem Helden Gustav (U. L., S. 155) ein unrasierter Malefikant im Karzer ein sinesisches Goldfischchen in einer gläsernen Bowle war (die Ähnlichkeit gründet sich darauf, daß beide Gästen vorgestellt werden!), oder wozu Viktor (H., S. 257) die alte Appel zwang, wenn er sie veranlaßte, „von ihrem Körper, der lieber Schnecken als sich anputzte, die gewöhnliche, mit typographischer Pracht gedruckte Schabbes-Ausgabe zu veranstalten“ (ein bei Jean Paul in den mannigfaltigsten Variationen immer wiederkehrendes Bild), oder worin das tertium comparationis in dem Gleichnis liegt: „Wenn du vergibst, so ist der Mensch, der in dein Herz Wunden macht, der Seewurm, der die Muschelschale zerlöchert, welche die Öffnungen mit Perlen verschließt“ (H., S. 464). In solchen Bilderwitzen ist Jean Paul maßlos; doch ist ihm zuzugeben, daß er in ihnen eine ungeheuere Mannigfaltigkeit an den Tag legt und in den einzelnen Vergleichen völlig originell ist, wenn ihm auch in der Art und Weise ihrer Verwendung Hippel als Muster vorschwebt.

Auf Sternes Vorgang ist endlich auch die Einmischung der Gelehrsamkeit und die Plünderung aller Wissensgebiete zurückzuführen, die auf jeder Seite ersichtlich ist. Das Ent-

legenste muß Jean Paul dazu dienen, seinen Vergleichen eine humoristische Färbung zu verleihen. So zitieren auch in seinen Romanen wie in den satirischen Schriften Noten die Tatsachen oder Quellen, oft wie bei Hippel mit Angabe des vollständigen Titels, des Druckorts, des Verlegers und der Jahreszahl des Erscheinens. Durch diese Einmischung trockenen Wissenskrams wird die poetische Wirkung stark geschädigt, ja zerstört, ohne daß wir durch die humoristische sonderlich entschädigt würden. Wenn der gelehrte Witz überhaupt eine zweifelhafte Existenzberechtigung hat, so verliert er vollständig bei Jean Pauls schwerfälliger Darstellung. Wenn wir, um ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, in der „Unsichtbaren Loge", S. 33 lesen, daß die Weiber schon vor den Verlöbnissen, wie Kambyses gegen die Ägypter, Bundeskatzen stellen, die wie Untergötter ex machina das männliche Spiel umwerfen und das weibliche aufstellen, und wenn uns dann der Dichter in der Note belehrt, daß Kambyses Pelusium auf die Weise im Sturm nahm, daß er unter die Soldaten heilige Tiere, wie Katzen, mengte, auf die die Ägypter nicht zu schießen wagten, so versetzt er uns zwar in eine Art kalter Bewunderung seines großen Detailwissens, die witzige Wirkung dieses an den Haaren herbeigezogenen Vergleichs entschädigt uns aber nicht für die Unterbrechung, die dadurch die Erzählung erleidet. Auch der philosophischen Verallgemeinerung und Klassifizierung, wie sie Sterne liebt, bedient sich Jean Paul hie und da. So teilt er in der „Unsichtbaren Loge" (S. 338 ff.) die Spaziergänger in verschiedene Klassen ein, ebenso wie Sterne in der „Empfindsamen Reise" die Reisenden nach dem Motiv ihres Reisens klassifizierte.

Jean Paul ist sich selbst vollkommen darüber klar, daß er in Sternes Fußtapfen wandelt. Darauf weisen schon die häufigen Zitate hin, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 127: „Daher legt der unvollkommene Charakter auf die kleinsten Effekten, wie der alte Shandy auf die kleinsten Wahrheiten, einen so großen Wert wie auf die größten," oder S. 264, wo von dem Helden gesagt wird, daß er den Ball wie eine Lorenzo-Dose handhabe, oder wenn er sich („Hesperus", S. 140) auf Yorick beruft, der gleich ihm niemals so zu schelten wußte,

daß die Leute davonliefen, sondern nur so, daß sie es für Spaß halten mußten, oder wenn er behauptet, er könne stundenlang mit Spitzhunden reden wie Yorick mit Eseln (H., S. 423) usw. An einer Stelle (H., S. 139) nennt er sich selbst einen Nachahmer von gewissen witzigen Autoren, und am 28. Juni 1799 schreibt er an Otto, sich gegen die Vorwürfe wegen seines Stils verteidigend: „Das närrische, kupierte, ankündigende Erzählen habe ich mir leider vom „Tristram“ angewöhnt . . . . Manche Wiederholungen, ‚ich wollte, daß‘, ‚es fällt auf, daß‘ usw. findest Du in Sterne und überall; es sind ebensowenig welche, als zehnmal in einem Buche zu sagen: ‚Es ist nicht zu leugnen, daß‘.“ Und der feinsinnige Freund faßt in seinem Antwortschreiben vom 2. Juli die hauptsächlichsten Einwände, die man auch heute gegen diese Nachahmung machen kann, zusammen. Sterne schreibe nicht Werke, in denen ein solcher Plan vorliege und bis in die kleinsten Züge durchgeführt werde wie in denen Jean Pauls, die wirkliche Biographien seien. Er schreibe im eigentlichen Sinne keinen Roman wie Jean Paul. Er schreibe hundertmal weniger als Jean Paul; das kupierte, ankündigende Erzählen habe er nicht in so hohem Grade wie Jean Paul, dessen Talent universeller und höher sei als das Sternes. Bei weniger Talent und Werken habe er leichter originell und neu erscheinen können, wenn er sich auch wiederholt habe; aber bei der größeren Zahl und dem größeren Umfang der Werke Jean Pauls könne diese Wiederholung den höheren, gegründeteren und gerechteren Wert der Originalität verdrängen und unscheinbar machen.

Jean Paul scheint sich diese Einwände zu Herzen genommen zu haben; denn in dem folgenden Roman, dem „Titan“ (1800—1803), kommt er von der Nachahmung Sternes im Verlaufe der Arbeit immer mehr ab. Parallel mit dieser Abkehr von dem englischen Humoristen geht die allmähliche Überwindung der bodenlosen Sentimentalität und die Hinwendung zu einer kräftigeren Darstellungsweise. Die einzelnen Bände des „Titan“ bezeichnen Etappen in dem Umschwung zum Besseren. Der erste (1800) weist mit seiner übertrieben zarten Psychologie und Motivierung, seinen phantastischen Träumereien und melancholischen Grabgedanken noch ganz den Charakter

des „Hesperus“ auf. Das Herrenhutertum, welches Hippel in seinen „Lebensläufen“ verherrlicht hatte, tritt auch hier wieder bedeutsam hervor. Der Hofprediger Spener, der schon im Namen an den Verfasser der „Pia desideria“ erinnert, ist nur eine Fortsetzung des Emanuel-Typus, und Lilar wird so geschildert wie Maiental; nur gesellen sich noch gespenstische Momente hinzu. Wie Klotilde beklagt auch Liane ohne Unterlaß eine verstorbene Freundin und sehnt sich ihr nach ins Jenseits; das Grab ist auch hier wie bei Hippel eine für hohe Empfindungen besonders erlesene Stätte. Auf den Gräbern des herrenhutischen Friedhofs wird die Freundschaft zwischen Albano und Roquairol geschlossen, und über dem Grabe Lianens, das ein beliebter Wallfahrtsort wird, gesteht später Idoine dem Helden ihre Liebe.[1]) Auch noch im zweiten und dritten Bande werden wir in dieser Sphäre eine Zeitlang festgehalten, und mit der Todesszene Lianens, die ja ohne Frage von hoher poetischer Schönheit ist, nimmt der Dichter die Tränendrüsen der Leser doch etwas zu lang in Anspruch.

Ein frischeres und freieres Leben atmet aber der vierte Band (1803); die südliche Szenerie wird mit glühenden Farben gemalt, und in Linda führt Jean Paul seine lebensvollste Frauengestalt ein. Der heitere Himmel Italiens hat dem Helden die ätherischen Schwingen abgestreift, und zuletzt macht der Dichter sogar Miene, uns in die Welt der Taten einzuführen: Albano will auf der Seite der Franzosen für die Ideen der großen Revolution kämpfen; freilich führt er sein Vorhaben nicht aus. Der „Titan“ hält einen Vergleich mit dem „Wilhelm Meister“ aus. Ist der Ideengehalt in Goethes Roman reicher und seine Weltanschauung reifer, so werden wir uns nicht verhehlen, daß durch die absichtlich zur Schau getragene Nüchternheit und die kühle Behandlung der Liebe doch auch die rein poetische Wirkung etwas erkältet wird, während Jean Paul durch seinen immer noch jugendlichen Enthusiasmus stark suggestiv wirkt und auch durch die Verwicklungen der Handlung zu spannen vermag. Daß trotzdem

[1]) Diese letzte Partie des „Titan“ scheint mir stark vom „Wilhelm Meister“ beeinflußt zu sein, wie denn Idoine deutlich die Züge Theresens sowohl als auch Nataliens trägt.

der „Wilhelm Meister“ das bedeutendere Werk ist, muß auch der Verehrer Jean Pauls zugeben; es hier näher darzutun, würde zu weit führen.

Noch deutlicher ist die Abkehr von der Überschwenglichkeit und Maßlosigkeit im Stil, der eine energische Hinwendung zu größerer Objektivität zeigt. Schon im ersten Bande ist das subjektive Hervortreten des Dichters und die Abschweifungsmanier im Vergleiche zum „Hesperus“ eingeschränkt. Die Vorrede steht zwar wie in der „Empfindsamen Reise“ wieder mitten im Texte (des 9. „Zykels“) als „Antrittsprogramm“ und bringt wie im „Hesperus“ erkünstelte Voraussetzungen über die Entstehung des Werkes, aber später kommt der Dichter selten darauf zurück. Mit den Kapiteln (Zykeln) wird wieder hie und da ein Spiel getrieben (vgl. z. B. den Schluß des 27. und den Anfang des 28. Zykels), an Extrablättern fehlt es auch nicht ganz (unter diesen haben wir z. B. die „Zehn Verfolgungen des Lesers“ im 35. Zykel, die ihren Titel mit Recht tragen), und Auseinandersetzungen mit dem Leser sind gleichfalls nicht selten, doch sind sie meist ganz kurz und treten verhältnismäßig diskret hervor. Auch die „Paraphrasen“, die wunderlichen Bilder und die übrigen eben näher erörterten Mittel der humoristischen Darstellung sind weniger häufig, die Einmischung der Gelehrsamkeit macht sich nicht so störend bemerkbar. Der zweite und dritte Band bedeuten einen weiteren Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn, und der vierte Band ist fast völlig objektiv gehalten. Es war eine ungemein glückliche Stunde, in der Jean Paul der Gedanke kam, die dem vierten Bande zugedachten Abschweifungen und Extrablätter zu einem angeblich „komischen“ Anhang zu vereinigen. Der „aufgeweckten Köpfe“, die nach seiner Ansicht (Vorrede zum vierten Band) „den bunten, losen Staub der Abschweifungen für buntes Gefieder“ angesehen haben würden, dürften schon damals wenige gewesen sein. Jean Paul hat sich später, am Abschluß seiner dichterischen Laufbahn (in der Vorrede zur 2. Auflage der „Mumien“, wie er die „Unsichtbare Loge“ mit autokritischer Spitze nannte), darüber beklagt, daß es ihm an einsichtigen Kritikern gefehlt habe; seine Verehrer hätten von seinen Fehlern ge-

schwiegen, und die Unterschätzung seitens seiner Gegner habe ihn zum Widerspruch gereizt. Wenn aber die Nicolai und Genossen kein anderes Verdienst um Jean Paul hätten, als daß sie ihn von seiner Abschweifungsmanier und den subjektiven Ausschreitungen im Stil allmählich abgebracht haben, so wäre dieses ihr Verdienst doch kein geringes. Man denke sich nur einmal die einzelnen Teile dieses unleidlichen, aber an dem Ort, wohin ihn der Dichter endlich gestellt hat, unschädlichen „komischen Anhangs" nach Art des „Hesperus" in den prachtvollen Schlußband des „Titan" eingestreut!

Die endlich eroberte Objektivität des Stils ist es auch, die uns heute die „Flegeljahre" (1804/5) als das gelungenste Produkt der Jean Paulschen Muse erscheinen läßt. Der allgemeine Charakter der Dichtung ist zwar ein idyllischer, aber die ganze Anlage weist sie in die Gattung der Bildungsromane. An persönlichem Eingreifen des Dichters in die Handlung fehlt es zwar auch hier nicht ganz: Jean Paul ist der vom Haslauer Magistrat nach der Verfügung des van der Kabelschen Testaments offiziell bestellte Biograph der beiden Harnisch und erhält für jedes Kapitel ein Stück aus der vom Testator für diesen Zweck bestimmten Naturaliensammlung. Aber gerade hier gibt sich diese Voraussetzung sehr ungezwungen und ist nicht ohne Reiz, während in den früheren Romanen die Berufung auf offizielle Nachrichten keineswegs als eine glückliche Einkleidung angesehen werden kann. Weniger zu billigen ist es schon, daß sich Vult als den Verfasser der „Grönländischen Prozesse" erklärt, und daß der Dichter Walt sentimentale „Streckverse" vorliest, die ganz an die Art des „Hesperus" gemahnen. Sonst ist aber der Einfluß Sternes im Stil gänzlich zurückgedrängt, die Darstellung ist von einer fast Wielandschen Leichtigkeit und Frische. Hie und da finden sich noch Reminiszenzen aus früheren Romanen — so wählt der Dichter als Ort der Erkennungsszene zwischen den beiden Brüdern wieder einen herrenhutischen Friedhof —, aber der Gesamtcharakter ist doch behagliche Laune und paradiesische Heiterkeit. Auch in den Charakteren bezeichnen die „Flegeljahre" einen bedeutenden Fortschritt. Der Dichter reflektiert weit weniger über den Charakter und

die Handlungen seiner Personen, sondern sucht mehr jenen durch diese zu illustrieren.

Das Studienheft zu den „Flegeljahren", das neuerdings J. Müller aus dem literarischen Nachlaß des Dichters mitgeteilt hat („Euphorion", VII, 61—78), zeigt uns, wie genau Jean Paul über seine Charaktere nachgedacht hat und wie er sich seiner Vorbilder und Muster vollkommen bewußt war. Walt nennt er hier einen phantastischen Charakter wie der Oheim aus Sterne und Schoppe, er will ihn auch durch das „komische Sternische Wachsen des Redefeuers" charakterisieren. Das träumerische Wesen Walts hat in der Tat etwas Sternisches an sich. Wie Onkel Toby nichts als seine militärischen Studien im Kopfe hat und durch die entlegensten Dinge an sie erinnert wird, so trägt Walt seine Träume in die Wirklichkeit hinein und setzt bei den anderen Personen immer seine eigenen Gefühle und Gesinnungen voraus. Auch für das „komische Sternische Wachsen des Redefeuers" fällt es nicht schwer, Beispiele zu finden. Man denke an die Tischgespräche beim Wiegenfest des Kaufmanns Neupeter (Nr. [= Kapitel] 23) oder an die Ausbrüche Walts, als ihn Vult daran hindern will, für Flitte Bürgschaft zu leisten (Nr. 54). Weniger klar ist mir, was Jean Paul unter „Yoricks Mixtur des Geistigen und Leiblichen" versteht. Sollte er damit die idealistische Auffassung meinen, die Walt auch den prosaischesten Dingen entgegenbringt, dann kann man dafür auf jeder dritten Seite der „Flegeljahre" Beispiele antreffen. Auch Vult ist nach des Dichters Angabe ein englischer Humorist, „mehr Sternisch als Schoppisch", d. h. von mehr Gemüt und milderer Weltanschauung als Schoppe. An den Onkel Toby erinnert aber auch der Vater Harnisch mit seiner Leidenschaft für Rechtsstudien, die sein Steckenpferd bilden. Nicht minder verrät eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm der prosaische Kaufmann Neupeter, der wieder ganz von seinen geschäftlichen Interessen beherrscht wird. Wie Onkel Toby aus jedem Gespräche ein Wort aufschnappt, sobald es nur halbwegs geeignet ist, sich mit den ihn beherrschenden Zwangsvorstellungen zu assoziieren, so ruft auch Neupeter mitten in das philosophische Gespräch des Grafen Klothar mit dem Kirchenrate Glanz, als ihm das Wort

„Spekulation“ ins Ohr fällt: „Mr. Voigtländer, die 23 Ellen Spekulation haben Sie doch heute gebuchet?“

Wir sehen also an diesen vier Romanen, daß der Einfluß Sternes und Hippels, der in den ersten beiden mit den Händen zu greifen war, allmählich schwindet. Daß wir heute den „Titan“ und die „Flegeljahre“ unter Jean Pauls Werken am höchsten stellen, hat seinen Grund zum guten Teil darin, daß er in ihnen die Ausschreitungen des humoristisch-subjektiven Stils, zu denen ihn in der „Unsichtbaren Loge“ und im „Hesperus“ die Nachahmung Sternes geführt hatte, zurückdrängte. Wie fast jeder Nachahmer überbietet er anfangs sein Vorbild in seinen Eigentümlichkeiten. Wie die Nachahmer Wolframs von Eschenbach im 13. Jahrhundert die charakteristischen Seiten im Stile des Meisters übertrieben, sich in seiner Dunkelheit und drastischen Bildersprache gefielen und gelehrte Exkurse in die Erzählung einmischten, so ahmt Jean Paul sein Vorbild in allen Einzelheiten allzu reichlich nach. Fällt es uns heute schon schwer, den „Tristram Shandy“ in einem Zuge auszulesen, so wirkt die subjektive Manier in den umfänglicheren Romanen Jean Pauls noch ermüdender, zumal da Jean Paul in Hinsicht der Leichtigkeit und Eleganz des Stils hinter seinem Muster weit zurückbleibt; äußerlich ist Sterne leicht nachzuahmen, doch mit Erfolg wird sich in seiner Manier nur derjenige versuchen können, der, wie etwa Wieland, einen leichten und graziösen Stil von Haus aus mitbringt. Vor allem ist es aber verfehlt, Sternes Schreibart in ernsten, ja pathetischen Romanen, wie es die Bildungsromane Jean Pauls sind, anzuwenden. Einerseits ist der Dichter mit der ganzen Seele an den Empfindungen seiner Personen beteiligt und schildert sie in enthusiastischer Weise, anderseits treibt er mit seiner Erzählung und dem Leser ein loses Spiel und zerstört den poetischen Effekt seiner eigenen Schilderung. Wenn sich Wieland in den „Abderiten“ des Sterneschen Stils bedient, so ist dies mit Rücksicht auf den an und für sich komischen und ironischen Stoff kein Nachteil; bei der Anlage und den Themen der Jean Paulschen Romane muß aber diese Nachahmung einen direkten Widerspruch zwischen Inhalt und Form hervorrufen, der doch kaum auf die parodistische Absicht des Dichters zu-

rückzuführen ist. Die Handlung des „Tristram Shandy“ ist fast gleich Null, die „Empfindsame Reise“ ist eine lose Aneinanderreihung kleiner Abenteuer; in beiden ist es dem Autor nur um eine bequeme Form zu tun, seinen Witz frei spielen zu lassen. Auch bei Jean Paul dient zwar die Handlung nur dazu, seine Lehren zu illustrieren und Gedanken zu veranschaulichen, gleichwohl bietet er uns aber eine ganz ernste Erziehungsgeschichte eines jungen Mannes, der Versuchungen und Prüfungen unterworfen wird. Doch der Dichter reißt uns fortwährend aus dem Zusammenhange der Begebenheiten heraus, um uns in Abschweifungen gänzlich belanglose und mit der Erzählung in keiner Verbindung stehende Fakta und Erwägungen mitzuteilen, treibt mit den erzählten Begebenheiten selbst Scherz und drängt uns das Interesse für seine privaten Verhältnisse auf. So wird der Dichter unfreiwillig sein eigener Parodist. Wenn er mit dieser Mischung von Ernst und Scherz das wirkliche Leben abzuspiegeln glaubt, so ist dagegen einzuwenden, daß er sie keineswegs aus seinen Charakteren mit Notwendigkeit hervorgehen läßt, sondern — ich habe hier namentlich die ersten zwei Romane im Sinne — entweder selbst mit seinen Reflexionen den Spaß vertritt oder beide Elemente unglaubwürdig in einer Seele vereint. So können wir z. B. an Charaktere wie Viktor nicht recht glauben, weil uns die Mischung von Empfindsamkeit, philosophischer Anlage und Humor, wie sie der Held des „Hesperus“ zeigen soll, unnatürlich erscheint. Die Berufung auf den Dichter selbst, der ja, wie eben seine Werke zeigen, nur die entsprechenden Seiten seiner Individualität hervortreten läßt und seine Helden zu Abbildern seiner eigenen originellen Persönlichkeit macht, scheint mir nicht stichhaltig. Denn weder war es ihm selbst mit der Empfindsamkeit so sehr ernst wie seinen Helden, noch mochte bei ihm in der Wirklichkeit die satirische Laune und das Behagen an witzigen Kontrasten so unmittelbar auf die tiefste Rührung gefolgt sein. Bis zu einem gewissen Grade sind diese Elemente, ja auch noch andere dazu, gewiß vereinbar, doch muß sich die Phantasie Zügel anlegen, wenn sie nicht zu unwahrer Phantasterei ausarten soll. So verdanken denn der „Titan“ und noch mehr die „Flegeljahre“ ihre Wirkung neben

der größeren poetischen Reife des Autors auch hervorragend der Zurückdrängung der subjektiv-humoristischen Erzählungsweise.

Parallel mit der Entwicklung Jean Pauls auf dem Gebiete des Romans laufen die humoristischen Idyllen einher, diese Schöpfungen des spezifisch Jean Paulschen Humors. Sie sind wie die großen Bildungsromane größtenteils Selbstdarstellungen. Die Jugendeindrücke und die Erlebnisse während seiner Hofmeisterzeit geben dem Dichter den besten Stoff, die Landgeistlichen und Pädagogen sind seine Lieblingsfiguren. Goldsmiths „Landprediger" und später die Idyllen Vossens haben die Gattung beliebt gemacht, auch Hippel gibt uns im ersten Bande seiner „Lebensläufe" eine prachtvolle Erzählung von seiner Jugend und eine Schilderung seines Vaterhauses. Wenn er jedoch ziemlich objektiv berichtet und diese Zeit der Charakterentwicklung und Erziehung vom Standpunkte des reifen Mannes betrachtet, so steht Jean Paul auch hier mitten unter seinen Personen. Dieser Wuz und dieser Fixlein liegen weitab von den patriarchalischen Gestalten Goldsmiths oder dem salbungsvollen Pastor Vossens und dem philosophischen Pfarrer Hippels; das innige Gefühl, mit dem sich der Dichter in die beschränkten Verhältnisse seiner Figuren versenkt, ist sein spezielles Eigentum. Die Rührung, mit der er seine Gestalten ansieht, ist auch verschieden von der Sterneschen Empfindsamkeit. Die grenzenlose Vergnügtheit, in die sie bei jedem unbedeutenden Anlaß geraten, entfernt sie gleich weit von dem weichlich empfindsamen Yorick wie von den objektiver gehaltenen Figuren Goldsmiths. An Hippel erinnern aber noch die Grabgedanken, welche häufig mitten in diese Bilder idyllischen Friedens eingestreut sind. So springt der Dichter im „Schulmeisterlein Wuz" von der Schilderung der Hochzeit gleich über zum Tode des Helden; er besucht sein Grab und stellt elegische Betrachtungen über Menschenschicksal an. Wie nach der Hochzeit beim Pfarrer von L. in den „Lebensläufen" die Festgäste sofort den Weg zu Minchens Grabe nehmen, so pilgern die Eheleute im „Quintus Fixlein" (1796) vom Hochzeitsmahl direkt zu den Gräbern von Fixleins Eltern. Wie die Personen in den „Lebensläufen" den Tod fortwährend vor

Augen haben, so vergällt dem glücklichen Fixlein die Erwartung des Todes das Leben.

Im Stil steht Jean Paul auch hier unter dem Einfluß Sternes. Er greift wieder persönlich in seine Erzählung ein. Im „Wuz" wohnt er in der Stube des Helden, im „Quintus Fixlein" spielt er die Rolle, zu der er sich im „Hesperus" hat aufschwingen lassen, als Sohn des Flachsenfingischen Fürsten Jenner, kommt zu des Helden Investitur und gibt die Zettelkästen, die sich dieser über sein Leben angelegt, heraus. In derselben Rolle erscheint er in dem blasseren „Jubelsenior" (1797); er kommt ins Pfarrhaus, um die Botschaft von der Ernennung des jungen Ingenuin zum Pfarrer mitzuteilen und sich mit seinen Personen zu freuen. Wie Sterne erwägt er, wann er mit der Feder Fixleins Geschichte bis zur Gegenwart heraufgeführt haben werde. Der Vortrag dieser Idyllen ist ebenso wie der der großen Romane völlig subjektiv; überall teilt der Autor seine eigenen Gefühle gegenüber den erzählten Begebenheiten mit und macht sich zum Vermittler zwischen seinen Personen und dem Publikum. Doch tritt im „Fixlein" diese Manier schon weniger hervor als etwa in der „Unsichtbaren Loge" und nimmt im Verlauf der Erzählung ab. An Einmischung der Gelehrsamkeit fehlt es auch in den Idyllen nicht, doch in der Schilderung des Lebens eines Gelehrten wie Fixlein tritt diese Unart nicht in so unangenehmer Weise hervor wie in den Romanen.

Auch die anderen Mittel des subjektiv-humoristischen Stils, die wir in den großen Romanen beobachtet haben, kehren hier wieder. Die „Paraphrasen" und barocken Bilder sind auch hier wieder durchgehende Eigentümlichkeiten des Stils; vgl. z. B. „Fixlein", S. 64: „Pfarrer da zu werden, war ein mit Lindenhonig überstrichener Gedanke, der in der Geschichte nur noch einmal vorkommt, nämlich in Hannibals Kopf, als er den hatte, über die Alpen zu schreiten, d. h. über Roms Türschwelle", oder S. 68: „Er blieb absichtlich seine eigene Ausgabe auf sonntägigem Velinpapier, ich meine: er zog den Sonntagsrock sogar unter dem Gebetläuten nicht aus". Auf Sterne selbst wird hie und da angespielt, z. B. „Fixlein", S. 84 auf die Hypothese Tristram Shandys, daß Kleider, und auf die

Walter Shandys, daß nomina propria auf den Menschen zurückwirken.[1])

Zwischen den Bildungsromanen und den humoristischen Idyllen in der Mitte steht der „Siebenkäs“ (1796/7). Er führt eine Grundidee durch wie die Bildungsromane und zeigt eine ähnliche Charakterzeichnung wie diese, doch die genrebildliche Ausführung bringt ihn den Idyllen näher, weshalb er auch in diesem Zusammenhang behandelt sei. Sterne wird hier wiederholt zitiert, so wird S. 95 der satirische Brief des Helden an Venner mit den Schriften der „drei lustigen Weisen aus London“ (Butler, Swift und Sterne) verglichen, und Leibgeber nimmt S. 344 aus der Bibliothek einen Band „Tristram“, um sich damit unter den nächsten Baum zu legen; der Dichter mochte sich selbst den Genuß der von ihm verherrlichten Bayreuther Parkanlagen durch die Lektüre seines geliebten Engländers versüßt haben. Siebenkäs stellt sich ferner unter ein Freskobild, das Yorick neben der armen flötenden Maria und ihrer Ziege darstellt, um der Geliebten seine sentimentale Stimmung anzudeuten. In der Tat nähert sich der Charakter des Siebenkäs dem Yoricks in der „Empfindsamen Reise“ mehr als Fenk oder Schoppe. Er ist wie Yorick ein Mann mit zwei Seelen in der Brust, der satirischen und der sentimentalen. Der Dichter gibt ihn für den Verfasser der „Auswahl aus des Teufels Papieren“ aus, und wirklich sind seine Reden oft in dem bilderreichen Stile der „Teufelspapiere“ geraten und mit gesuchtem Witz gepfropft. Sonst ist aber die Handlung sowohl als die Charakterzeichnung sehr originell;[2]) nur der Stil ist der alte subjektive aus den Zeiten der „Unsichtbaren Loge“. Alle die Mittel des Witzes, die wir an diesem Roman und dem „Hesperus“ einzeln beobachtet haben, finden sich in reichstem Maße angewendet.

Eine entschiedene Abwendung von Sterne und Hippel be-

[1]) Die Namengebung verfolgt indes auch bei Jean Paul zum Teil den Zweck, den Charakter der Person anzudeuten, eine Eigentümlichkeit, die ihm (wie manche andere) sein Schüler W. Raabe bis zum Überdruß nachgeahmt hat.

[2]) Der Name Natalie erinnert wohl an den „Wilhelm Meister“, aber die Analogien in ihrem Charakter führen uns nicht sehr weit.

zeichnen die komischen Erzählungen aus des Dichters letzter Schaffensperiode. Während sich in den ersten Idyllen der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal in Humor auflöst und ein Wuz, ein Fixlein in ihrer beschränkten Existenz wirklich glückselig sind, sind es Fibel, Katzenberger, Nikolaus Marggraf nur in der Einbildung. Die fixe Idee, welche sie alle regiert, hat zwar Ähnlichkeit mit dem Steckenpferd, das Sterne seinen Personen zu geben liebt, aber die ganze Ausführung erinnert viel mehr an das Muster des „Don Quijote", namentlich im „Feldprediger Schmelzle" und im „Komet", während Figuren wie Katzenberger vor allem durch Smollet, den Prügeldichter, angeregt sind; eine ähnliche Figur fand Jean Paul allerdings auch in seinem geliebten „Tristram Shandy" in Dr. Slop vor. Einzelne Züge aus Sterne sind freilich auch in diese letzten Erzählungen eingeflossen, und für den „Fibel" und den „Komet" hat diese Einflüsse Schneider („Jean Pauls Altersdichtung", S. 76—79) nachgewiesen, wenn auch nicht alle seine Aufstellungen schlagende Beweiskraft haben. Abschweifungen und Reflexionen über diese Abschweifungen finden sich zwar auch in diesen Erzählungen, die Einmischung der Gelehrsamkeit ist auch hier groß, der Dichter spielt auch hier überall als handelnde Person mit, aber der Stil ist doch objektiver, und wenn Jean Paul im „Komet" (S. 300) behauptet, daß er Swift und Sterne vielfach nachgeahmt und bestohlen habe, so gilt dies am wenigsten von diesen letzten Erzählungen. Die groteske Charakterzeichnung und die durchgehend ironische Haltung des Stils liegt nicht in der Natur Sternes. Dagegen macht sich hier zugleich mit J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg" der Einfluß der ganz verwandten „Kreuz- und Querzüge" Hippels geltend,[1]) von denen Jean Paul früher keine Notiz genommen zu haben scheint. Schon die Hinwendung zu solchen schwachen Mustern zeigt, daß seine Schaffenskraft im Sinken begriffen ist. Mit dem „Titan" und den „Flegeljahren" hatte er sich ausgegeben, seine Schwungkraft ist erlahmt, und das Kommandieren der Poesie hat der große Manierist doch nicht so in seiner Gewalt wie der echte Künstler Goethe. Wohl fesselt noch „Fibel" durch idyllische Einzel-

[1]) Vgl. Schneider a. a. O. S. 195/6.

heiten, doch der „Komet“ steht zum „Titan“ in einem ähnlichen Verhältnis wie Goethes „Wanderjahre“ zum „Werther“ und den „Lehrjahren“; nur vermissen wir hier den hohen Ideengehalt, der uns in Goethes Spätling zum Teil für die künstlerischen Schwächen entschädigt.

Zusammenfassend können wir sagen, daß der Einfluß Sternes sowie Hippels, der in den ersten Werken Jean Pauls auf Schritt und Tritt zu beobachten ist, allmählich immer geringer wird. Richter emanzipiert sich im Laufe seiner Entwicklung sowohl von der Formlosigkeit und dem subjektiven Stil des Engländers als auch von der pietistischen Schwärmerei und melancholischen Grabtendenz des Königsberger Dichters. Die Reflexionen des Autors sowohl als seiner Personen, die in den ersten Werken vornehmlich das Mittel der Charakteristik waren, nehmen zugunsten einer objektiveren und plastischeren Darstellungsweise immer mehr ab. Wenn das Vorwalten des subjektiven Stils in Werken wie die „Unsichtbare Loge“ oder der „Hesperus“ einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt hervorrief, so bringt der Dichter seinen Stil in den späteren Werken in größeren Einklang mit ihrem Ideen- und Empfindungsgehalt.

Wir sehen also, daß die Nachahmung Sternes und die Anlehnung an Hippels sentimentale Reflexionen auf die Schriften des Dichters von durchaus nachteiligen Folgen gewesen ist. Von diesem Standpunkte läßt sich eine geradere Linie in die Produktion Jean Pauls bringen, als man bisher gefunden hat. Die Werke von der „Unsichtbaren Loge“ bis zu den „Flegeljahren“, vom „Wuz“ bis zum „Siebenkäs“ lassen eine allmähliche Überwindung einerseits der Formlosigkeit und Willkür Sternes, anderseits der tränenseligen Sentimentalität und weltflüchtigen Melancholie erkennen, welcher er im Anschluß an Hippels Werke lange Zeit gehuldigt hat. Leider findet er dann keine neuen Töne mehr und vermag sich nicht auf der Höhe zu behaupten. Viel hat er uns gegeben, aber seine Entwicklung hätte viel reicher sein können, wenn ihn nicht falsche Theorien beirrt hätten und verständige Freunde und Kritiker ihm zur Seite gestanden wären.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München

XXVIII.

Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin

und

ihre Nachbildung durch Goethe.

Von
Camilla Lucerna.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Die südslavische Ballade von

Asan Agas Gattin

und

ihre Nachbildung durch

Goethe.

Von

Camilla Lucerna,

Lehrerin am Landes-Mädchenlyzeum zu Agram.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorbemerkung.

Goethes Nachbildung der südslavischen Ballade von Asan Agas Gattin kann erst dann allseitig beurteilt werden, wenn der Sinn des Originals klargelegt ist. Dies versucht vorliegende Monographie, deren bescheidene Ergebnisse auch für den Mittelschulunterricht nicht ohne praktisches Interesse sein dürften. Gelang es mir mit Hilfe höchst schätzbarer Vorarbeiten in dieses entlegene Winkelchen der Goethe-Philologie eine etwas größere Klarheit zu tragen, so darf ich auch die Hoffnung hegen, gleichzeitig einem edlen und mächtigen poetischen Motiv zu seinem Recht auf Verständnis verholfen zu haben. Den Mut und die Methode zur Ausführung der kleinen Arbeit verdanke ich Herrn Hofrat Prof. Dr. J. Minor; unterstützt wurden meine Bemühungen in gütigster Weise von Herrn Prof. Dr. F. pl. Marković, der mir u. a. die Meinungen hervorragender Sprachkenner über Eigentümlichkeiten des Textes mitteilte, und dessen Beitrag zur Ästhetik der Ballade und Romanze (Rad CXXXVIII, Agram 1899) mir das Verständnis des behandelten Stückes erschlossen hat. In unermüdlicher, wahrhaft schwesterlicher Teilnahme hat auch Fräulein J. Truhelka meine sprachlichen Kümmernisse zu lindern gesucht. Etwaige Fehler habe ich allein zu verantworten. Herrn Geheimrat Dr. B. Suphan bin ich für eine in eingehendster Weise erteilte Auskunft sehr verpflichtet. Ich hatte ferner das Glück, von Herrn Prof. Dr. F. Muncker Ratschläge zu Verbesserungen im ganzen, von Herrn Prof. Dr. A. Musić Winke zu Korrekturen im einzelnen zu empfangen. Genannten und Ungenannten vermag ich nur durch den Eifer zu danken, womit ich meine eingeschränkten Kräfte im Dienst des Wahren anzuwenden trachte.

Agram, November 1904.

C. Lucerna

Inhalt.

Seite

I. Würdigung des Originals 1

II. Die Entstehung des Klaggesanges 10

III. Das Metrum 15

IV. Verhältnis der Nachbildung zur Vorlage 21

V. Erläuterung des Inhalts 38

VI. Gliederung des Inhalts 47

VII. Sind Beziehungen zu andern Volksliedern vorhanden? 50

VIII. Zur Entdeckungsgeschichte der südslavischen Nationalpoesie . . 57

IX. Anhang 67

I. Würdigung des Originals.

Die südslavische Ballade,[1]) die sich unter dem Titel „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga“ zuerst in Herders Volksliedern, dann unter Goethes vermischten Gedichten findet, bietet in ihren äußern Schicksalen wie ihrer innern Art und Eigentümlichkeit nach so viel des Fragwürdigen, daß eine erneute, möglichst allseitige Behandlung des Gedichtes kaum einer besondern Rechtfertigung bedarf. Der Ehrenplatz, der diesem schlichten Volksgesang in dem von deutschen Dichtern und Denkern gegründeten Reiche der Weltpoesie

[1]) Redaktionen und Übersetzungen:

I. Fortis, Viaggio in Dalmazia, Venet. 1774. Sitten der Morlaken, Bern 1775. Reise nach Dalmatien, Bern 1776. Reise zu den Morlaken, Bern und Lausanne 1792. Voyage en Dalmatie, Bern 1778, hieraus Lettres sur les Morlaques und Lettre de l'Abbé Fortis. Travels into Dalmatia, London 1778.

II. Vuk, 1. pjesnarica, Wien 1814. 2. Srp. nar. pjesme, Wien 1846. 3. Belgrader Ausgabe 1894, III, 513 mit Aufnahme einer entstellenden Konjektur.

III. S. Karaman, Slovinac 1882 und Marjanska Vila, Spalato 1785.

IV. Miklosich, Über Goethes Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga. Wien 1883, Sitzungsbericht der K. Ak. phil.-hist. Kl. CIII. Bd., 2. Heft, S. 418 f.

Deutsche Übersetzer: Werthes, Goethe, Talvj und Gerhard; als französische werden Ch. Nodier, E. Voïard, P. Mérimée und A. Dozon, als englische Walter Scott und J. Browing genannt. Russisch von Vostokow, auch in andern slavischen Idiomen und in magyarischer Sprache erschienen (Miklosich a. a. O. 458 f.). Der Dalmatiner Ferrich hat das Lied sogar in lateinische Hexameter gekleidet. (Uxor a viro repudiata, dum alii a fratre nuptum datur, prae dolore moritur, in der Epistel an Johannes von Müller, Ragusa 1798.)

eingeräumt worden ist, erklärt sich zunächst als bedingt durch die Strömung der Zeit. Aber es sieht doch aus, als reiche die flüchtige Vorliebe des gebildeten Europa für poetische Lebensäußerungen eines „Naturvolkes", ja als reiche selbst das günstige Vorurteil, das der Ballade durch die Aufnahme in Goethes Werke gesichert war, nicht hin, um die Beachtung verständlich zu machen, die ihm als einem Musterstück seiner Gattung gezollt worden ist. Der Grund für seine Wertschätzung liegt vielleicht tiefer. Das Lied enthält ein neues tragisches Motiv. Freilich ist dieses nicht in Worten entwickelt, auch ist unser Verständnis durch Übersetzungsfehler und durch das Fremdartige, Fernabliegende der Sitten erheblich getrübt. Ferner sind wir ja leider gewöhnt, zu wenig Wert auf die Handlung zu legen, wir haben das Buch und die Lettern vor uns, nicht in Laute gekleidetes Leben. Aber wenn selbst die ersten, die sich mit dieser Ballade befaßten, ihren Inhalt nicht klar zu entwickeln vermochten, so tat dies der Stärke des empfangenen Eindrucks nicht viel Abbruch.

Schon Fortis, der als Mann der Wissenschaft an dem Sprunghaften, Unvollständigen der volkstümlichen Erzählungsweise Anstoß nahm, wählte diese Geschichte mit Bedacht als Schmuckstück für sein zweites Reisewerk, weil sie ihm ben condotto e interessante erschien (I, 89). Wie sorgsam er bei der Wahl verfuhr, zeigt seine Strenge gegen Kačić (II, 110).

Bezeichnend ist ferner die Stellung, die dem Gedicht in den Volksliedern (1778, I, 309 ff) zugewiesen wurde.

Herder hat die Kühnheit gehabt, diesen „edlen Gesang" von der verkannten Gattin des slavischen Mohammedaners dicht neben die herrlichsten Schöpfungen Shakespearescher Frauentragik, neben die Desdemona- und Opheliaszenen zu setzen. Er bildet dort, am Ende des ersten Teiles der Volkslieder, den ruhigern epischen Schlußsatz zu jenen markerschütternden lyrisch-dramatischen Melodiengängen, deren Sinn todbringende Liebe ist. Desdemona wird von der Hand des verblendeten Gatten getötet; Ophelia, deren Vater durch den irregeleiteten Degenstoß des zu schrecklichem Richteramt berufenen Geliebten fiel, findet im Wahnsinn den Wellentod. Der Dolch, der die edle Frau des Asan Aga ins Herz trifft, ist ein Wort ihres

Herrn. des Vaters ihrer Kinder. Daß die Grausamkeit ihres Gebieters nur die finstre Form einer dumpfen, sich selbst und ihren Gegenstand verkennenden Liebe sein kann, daß also hier der Volksmund nicht bloß eine traurige, sondern eine tragische Begebenheit verewigt hat, konnte Herder aus der ihm vorliegenden Fassung der Ballade mit dem Verstande kaum erkennen. Aber sein unvergleichliches Gefühl für alle Keime und Erstlingssprossen der Humanität, jener Tast- und Tonsinn, der ihm die innere Form und den Gang aller echten Gesänge trotz sprachlicher Dunkelheiten zur Wahrnehmung brachte, hat auch dem Klaggesang eine Stelle zuerkannt, die ein Herzensurteil voraussetzt und vertritt.

Goethe hat den Klaggesang als Jüngling nachgebildet, als reifer Mann zum ersten Stück der zweiten Sammlung seiner Gedichte bestimmt und als Greis wiederholt erneute Freude daran bekundet. Die Gründe der Einordnung (Schriften VIII, 177 ff.) sind vorwiegend formaler Natur.[1]) Das Gedicht bildet der Gattung nach kein Glied einer Gruppe und ist von größerem Umfang, deshalb steht es voran. Doch schließt es sich an die folgenden schon durch den Titel. Auf den Klaggesang folgt Mahomets Gesang und der Gesang der Geister über den Wassern. Aber auch das mohammedanische Element fand dabei Berücksichtigung. Ferner paßt der Gesang mit seiner halborientalischen Tracht einerseits zu dem Gleichnisartigen, anderseits zu den Vorstellungen des Wandernden, Reisehaften, die den bedeutendsten Stücken dieser Sammlung zugrunde liegen. Auch finden sich Gedichte gleichen Metrums durch dieselbe verstreut, und als Gegenstück zu dem leidvollen ersten steht als letztes Gedicht wieder eine Nachbildung, das Preislied auf die fröhliche Zikade. — Es ist eine Frage für sich, ob alle diese zarten Bezüge dem Ordner bewußt geworden; genug, daß sie da sind.

Anfangs der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann sich Goethe mit der südslavischen Volkspoesie zu befassen.

[1]) Über die Prinzipien der Anordnung bei Herder und Goethe vgl. Suphan, Z. f. d. Ph. III, 465 ff., Scherer J. III, 159 ff., Düntzer in der Einleitung zu Goethes Gedichten in Kürschners D. N. L. und Goethes Vorschlag einer Anordnung der serbischen Lieder J. XII, 50.

Schon 1815 war ihm die pjesnarica des Serben Vuk Stefanović Karadžić und Kopitars Interlinearversion zugegangen.[1]) Die handschriftliche Widmung lautet: „Dem Größten Deutschen sendet nebst dem Original des Klaggesangs von der edlen Frauen des Helden Hassan Aga auch die erste Lieferung Serbischer Volkslieder ein Slave." Goethe sah nun den Text des Liedes in cyrillischer Schrift vor sich, fand einige Wörter abweichend erklärt; somit konnte er glauben, eine ursprünglichere Gestalt desselben vor Augen zu haben.[2]) Die Sammlung machte ihm keinen entschiedenen Eindruck. Zehn Jahre später aber ermöglichten ihm die Bemühungen Jakob Grimms, Vaters und Talvjs, sich an der Fülle der „Zart- und Kraftlieder" zu erfreuen, die Vuk aus dem warmen Munde des Volkes aufgezeichnet hatte und nun „in Masse" vor ein gebildetes Publikum zu bringen trachtete. Da wurde dem Dichter auch der Klaggesang wieder lieb und wert, nicht nur weil er offenbar den Anknüpfungspunkt für schätzbare persönliche Beziehungen bildete, sondern weil er ihm als die erste „treue" Bestrebung, derartige Lieder im Deutschen dem „Original" nachzubilden, nun wie ein verwehtes Samenkorn erscheinen mochte, das unerwartet hundertfältige Früchte trug.

Vor den acht Aufsätzen über serbische Nationalpoesie, die Goethe in den Jahren 1825—1827 in Kunst und Altertum zum Abdruck brachte, liegt ein Aufsatz „Serbische Literatur" (W. A. 41, II, 463 ff.), der zuerst dem dritten Heft des vierten Bandes zugedacht war, welches die von Jakob Grimm übertragene „Erbschaftsteilung" enthielt. Diese Arbeit ist zwischen dem 22. Oktober und dem 7. Dezember 1823 entstanden, also kurz nach dem Besuche und auf Grund einer Liedersendung Vuks.[3]) Der Besuch fällt nach Steigs Vermutung auf den 13. Oktober. Die Sendung war laut Tagebuch am 10. November eingetroffen. Am 13. November hat

[1]) M. Murko, Euphorion XI, 114.

[2]) Auch J. Grimm, Gött. gel. Anz. 1819. St. 58. verweist auf das bekannte köstliche Lied von Asan-Age, welches hier im richtigen Urtext S. 113—116 abgedruckt sei.

[3]) Vuk erzählt, Goethe habe ihn einzig gut aufgenommen (Archiv f. slavische Phil. II, 727).

das Tagebuch: Hinweisung auf die Göttingische Rezension der serbischen Lieder. Wahrscheinlich unterblieb der geplante Abdruck zunächst aus redaktionellen Gründen. Im ersten Heft des fünften Bandes von Kunst und Altertum kam dann ein von Vuk verdeutschtes Gedicht, der Tod des Kralewitsch Marko, heraus, und Goethe wollte im Anschluß hieran jetzt einen etwas längeren Auszug der Grimmschen Rezension einrücken. Die umredigierte Arbeit blieb jedoch abermals liegen.

„Wer sich mit nationellen Gesängen gern beschäftigt", sagt Goethe in diesem ungedruckten Aufsatz, „wird auch das Gedicht die Erbschaftsteilung im vorigen Hefte, so wie den Tod des Kralowitsch Marko in dem gegenwärtigen mit Anteil gelesen haben. Jenes ist dem der serbischen Nation sehr beliebten trochäischen Silbenmaße angeeignet, dieses buchstäblich übersetzt; hier durfte man nun an die Wortstellung nicht rühren, weil man fürchten mußte, die ganze Darstellungsweise zu zerstören." Von den Liedern, die er durch Vuk am 10. November erhalten hatte, heißt es: „Die Übersetzung ist wörtlich und tritt also aus dem wogenden wiegenden Charakter des ihnen so beliebten trochäischen Silbenmaßes heraus. Lassen sie sich einigermaßen dahin zurückführen, so teilen wir davon unsern Lesern mit." Die Stelle ließe sich dahin deuten, daß Goethe selbst Lust zu neuen Nachbildungen hatte. Und nun fährt er fort: „Wenn ich freilich bedenke, wie langsam das Gute sich der Welt einschleicht, wie lang es her ist, daß uns das Morlakische Lied von Asan Aka mich leidenschaftlich beschäftigte und wie wenig Umschritte jene einzig wahre Poesie in der sogenannten Gebildeten Welt gemacht, so entwickelt sich eine stille Freude darüber, daß noch so viel Ächtes im Geheimen waltet, von Schicksal aufbewahrt" — — — hier bricht die Handschrift ab. Das sind denn doch persönliche Töne. Da quillt gleich einer halbverklungnen Sage auch erste Lieb' und Freundschaft mit herauf. Der Ausdruck „leidenschaftlich" deutet auf ein Erzittern des Gemütes, wie es der alte Herr nicht immer gern erraten wissen wollte. Diese ganze Stelle des ersten Entwurfs ist denn auch in der zweiten Redaktion des Aufsatzes weggeblieben.

Seite 468 heißt es weiter: „Wir haben ganz unbedenklich

einen so langen Auszug aus den Göttingischen Anzeigen hier eingerückt, es gehen uns so viele Blätter durch die Hände, und wer überschlägt nicht manches Bedeutende. Mir aber, der ich in frühster Zeit das Klagelied der edlen Frauen des Asan Aga nachgebildet und diesem schönen Gedicht so manche Teilnahme erworben, muß angelegen sein, eine Sprache, die uns nun durch Grammatik, Lexikon und so viele Mustergedichte zugänglich geworden, dringender zu empfehlen.“ Nun erzählt Goethe, man habe vor Jahren Serbier in Wien zur Mitteilung ihrer Nationalpoesien zu bewegen gesucht, und sie hätten sich dessen, Verspottung fürchtend, geweigert. „Um sie nun zu überzeugen, daß man auch bei uns ihre Dichtart zu schätzen wisse, legte man ihnen jene oben gemeldete ganz nahe am Text sich haltende Nachbildung des Liedes vor die Augen, woran sie Freude hatten, das Lied in der Ursprache mitteilten, wie es denn auch gedruckt worden ist und einige von mir nicht verstandene Worte ihre Deutung erhielten. So wirkt ein treues aus Herz und Sinn hervortretendes Unternehmen eine Weile fort und bringt in der spätesten Zeit die erwünschtesten Früchte.“

Hier liegt nun eine Täuschung vor. Bekanntlich hat Vuk — auf ihn und Kopitar bezieht sich obige Erzählung — keine Spur des alten Gesanges aufzufinden vermocht.[1]) Seine Quelle war Fortis, und er hat hieraus kein Hehl gemacht.[2]) Talvj hat Goethe gegenüber den Irrtum aufgeklärt. Der Meister hatte ihr am 26. Mai 1824 sein Exemplar der pjesnarica (Original und Übersetzung) geschickt und gefragt, ob sämtliche Stücke sich in der neuen Sammlung wiederfänden. Fräulein v. Jakob antwortet ihm am 23. Juli (J. XII, 42), das Gedicht von der Gattin Hassan Agas sei u. a. nicht in die zweite Ausgabe aufgenommen, weil Vuk es erst von einer Serbin oder Morlakin selbst zu hören gewünscht. Er habe es aus Fortis' Reisen abdrucken lassen. Da ihr erster Besuch beim Meister laut Tagebuch am 18. Juni stattgefunden hatte, ihre Antwort also späteren Datums ist, wird in der mündlichen

[1]) S. auch Murko, Goethe und die serbische Volkspoesie in der „Zeit“ 1899.

[2]) Seine „Serbisierung der Vorlage“ besprachen Miklosich a. a. O. 418 f. und Pavić, Rad jugoslavenske akademije XLVII, 98 f.

Unterredung der Klaggesang keine große Rolle gespielt haben.[1]) Sie übersetzt ihn aber, zieht hierbei Fortis zu Rate,[2]) und Goethe weist dem Gedicht durch den Vorschlag zur Ordnung der serbischen Lieder vom 2. September 1824 seine Stelle unter den Familienliedern zwischen einem schauerlichen und einem heitern Gesange gleicher Gattung an. Am 9. und 10. Oktober sprach Fräulein v. Jakob wieder im Goethehause vor. Diesmal muß der Klaggesang einen Gegenstand des Gesprächs gebildet haben; denn Goethe bringt in dem Aufsatz über serbische Lieder, der Ende November 1824 zum Abschluß kam,[3]) nicht nur die Anekdote von den „Serbiern in Wien" in berichtigter Fassung, sondern er gibt auch eine Äußerung ab, die sichtlich auf eine Mitteilung Talvjs zurückgeht und mit dem zerstörten Glauben, der Klaggesang sei irgendwo im Volke noch lebendig, in einem erkennbaren Zusammenhang steht.

Es ist dies die oft mißverstandene Erwähnung der Gräfin Rosenberg. In der vielzitierten Stelle K. u. A. V 2.53 (W. A. 41, II, 148) heißt es nämlich: „Schon sind es fünfzig Jahre, daß ich den Klaggesang der edlen Frau Asan-Aga übersetzte, der sich in des Abbate Fortis Reisen, auch[4]) von da in den morlakischen Notizen der Gräfin Rosenberg finden ließ. Ich übertrug ihn nach dem beigefügten Französischen mit Ahnung des Rhythmus und Beachtung der Wortstellung des Originals." Richtig ist, daß jenes 1788 in Venedig erschienene Buch der Gräfin „Les Morlaques" den Klaggesang nicht enthielt, aber S. 177 wird darin der Volkssänger Papizza verwendet: „Il vous chantera encore sur le guzla la mort de la belle épouse d'Asan Agâ, ou les amours d'Hali-Begh." Jener berühmte „improvisatore" lebte zu Ende des 17. Jahrhunderts. Sein Geburtsort ist nach Fortis das Dorf Tribouhug nördlich von

[1]) Vgl. übrigens Talvjs Brief vom 15. Aug. 1824.

[2]) Bezüglich der Worte noże und ubosku 82, 85 u. a. geht sie auf Fortis zurück.

[3]) Tagebuch 26. Nov. Abschluß der serbischen Gedichte; 30. Nov. den Abschluß des serbischen Aufsatzes durchgegangen.

[4]) Die Handschrift hat und; auch über und ist Bleistiftkorrektur von Goethe, Zweck derselben, die Beziehung auf den unmittelbar vorhergehenden Nebensatz einzuschränken.

Sebenico. Daß er den Tod der schönen Asanaginica besungen habe, ist freilich eine Erfindung der Gräfin; denn Fortis sagt ausdrücklich S. 167: Niente ò potuto trovare di scritto de' costui versi.“ Aber die Stelle reicht hin, um die Nennung ihres Namens begreiflich zu machen. Gewiß hat Goethe das Buch nicht gekannt; Talvj hingegen hatte es gelesen, noch ehe Kopitar es ihr zur Benützung vorschlug.[1]) Sie mag im Gespräch der Stelle gedacht haben, ohne sie einer Kritik zu unterziehen, fand wohl auch den Aufsehen erregenden Vorfall erwähnenswert, der sich einige Jahre vor Veröffentlichung der „Morlaques“ unter den Dalmatinern in Venedig zugetragen hatte und der die Gräfin zur Abfassung ihrer Schilderungen veranlaßte. Die psychologisch immerhin merkwürdige Geschichte wird im livre quatorzième ihres arkadischen Romanes erzählt. Talvj hatte damals Fortis schon durchgenommen; er war ihr in der italienischen, höchstwahrscheinlich auch in der französischen, bestimmt nicht in der deutschen Ausgabe zur Hand. Daß Goethes Nachbildung „des herrlichen Liedes“ mit der freien italienischen Übersetzung keinen rechten Zusammenhang aufwies, konnte ihr nicht verborgen bleiben. So regte sich die Vermutung, der Dichter habe die französische Wiedergabe in Prosa benützt, und dieser, der sich an seine Quelle nicht mehr erinnerte, mag ihre Annahme zunächst nicht bestätigt, dann aber zu der seinigen gemacht haben.[2])

Hiermit wäre so ziemlich alles erschöpft, was zu Goethes späterer Beschäftigung mit dem Gegenstand unserer Studie in Beziehung gesetzt zu werden verdient. Beachtenswert ist noch ein Urteil Jakob Grimms. In einer Anzeige von Vuks „ausbündiger Sammlung reines, frisches Volksgesangs“ (1815 Kl. Schriften IV, 430) sagt er von den Liedern der zweiten Abteilung: „Die Krone darunter ist noch immer das edle Gedicht

[1]) Ihr Brief vom 2. Juni 1825 bei Miklosich a. a. O. 473.

[2]) In einem Briefe an Kopitar meint sie noch am 6. Januar 1825, der Altmeister habe bei „Fürst der Suaten“ das principe des Fortis im Auge gehabt. In der Vorrede zu ihrer Sammlung spricht sie auch vorsichtig von einem Umweg durch die italienische oder französische Sprache; in der Anm. II, 319 hat sie sich, offenbar auf Goethes gedruckten Ausspruch hin, für das Französische entschieden.

auf Hassan Agas Frau.“ Und von den Einleitungen der Volkspoesien: „In dieser Art gibt es nichts Herrlicheres als den wohlbekannten Eingang dieses Gesanges, wo gesagt werden soll, daß der kranke Held in seinem Zelte still gelegen; allein da wird angesungen von dem weißen Flecken im grünen Waldgebirge; gefragt, ob es Schnee oder Schwäne seien; geantwortet, daß der Schnee hätte müssen geschmolzen, die Schwäne entflogen sein; und nach dieser Vorbereitung kann sich die Dichtung selbst auf die weißen Gezelte senken.“

Die Brüder Grimm, die Begründer der Germanistik, förderten die Bestrebungen des Serben Vuk, indem sie Goethe und mit ihm das maßgebende Publikum Deutschlands gegen die dünkelhafte Engherzigkeit seiner heimatlichen Widersacher gewannen. Die Denkart dieser Männer bleibt bewundernswert. Im Hinblick darauf gewinnt die Nachbildung der südslavischen Ballade fast eine symbolische Bedeutung. Wie Goethe sich diese zu eigen gemacht, so hat der deutsche Geist, auf seinen Entdeckungsfahrten nach dem rein Menschlichen seine Blicke nach Ost und West, nach Süd und Norden richtend, ein großartiges Werk seelischer Aneignung eingeleitet, wodurch die Nation zur Menschheit in immer regere und reichere Beziehungen gesetzt wird. Ein Weltreich der Poesie in deutscher Zunge haben Herder, Goethe und die Romantiker gegründet, und ein Markstein auf diesem Eroberungszug ist der Klaggesang von Asan Agas Gattin.

II. Die Entstehung des Klaggesanges.

Ob 1775 oder 1776 als Entstehungsjahr der Nachbildung anzusehen ist, muß bis auf weiteres unausgemacht bleiben. Die Frage hängt allerdings mit der Feststellung der Vorlage zusammen, ist aber nicht identisch mit ihr.

Als Vorlage kommen zwei Werke in Betracht, „Die Sitten der Morlaken", Bern 1775, und Fortis' „Reise in Dalmatien", Bern 1776. Beide sind nach Herold[1]) der Übersetzertätigkeit des Schwaben Clemens Werthes zu danken. Beide enthalten neben dem Orginal dieselbe deutsche Übersetzung, die, wie W. v. Biedermann (Goethe und Leipzig, 1865, II, 309f.) bemerkt hat und wie Miklosich und Geiger unabhängig voneinander völlig sichergestellt haben, von Goethe benützt worden ist. Werthes war mit Goethe selbst und mit erstaunlich vielen Personen seines Kreises bekannt, u. a. mit der La Roche und der Tante Fahlmer. „Lassen Sie mich den letzten seiner Jünger sein", schreibt er noch aus der Schweiz, Bern 18. Okt. 1774, an Jacobi (J. VII, 206). Es wäre möglich, daß Werthes, der es in seiner zutunlichen Art nicht unterlassen haben wird, den großen Haller aufzusuchen, mit der „typographischen Gesellschaft", bei der ja auch Haller arbeiten ließ, die Verdeutschung des Reisewerkes vereinbart hat, ehe er nach Italien ging. Sein Biograph nimmt an, er habe während seines Aufenthaltes im Süden, 1774—1781, alle Beziehungen mit Deutschland abgebrochen. Noch erfährt man, er habe in Venedig mit Gozzi verkehrt.[2]) Schillers Bearbeitung der Turandot beruht ja auch

[1]) F. A. Cl. Werthes und die deutschen Zrinv-Dramen, Münster 1898.
[2]) Köster, Schiller als Dramaturg, 163.

auf einer Übersetzung des bescheidenen, aber nicht unpraktischen Wielandianers, dessen Äußerungen über Goethe, Klopstock, Merck und Lenz gewiß lesenswert sind. Hätte er seine Übersetzung des Klaggesangs damals direkt an Goethe gelangen lassen, so fragt es sich, ob er so total wäre vergessen worden.

Ein schwacher Anhaltspunkt für die Feststellung der Vorlage findet sich in Herders Angabe der Quelle. Er zitiert 1778 in den Volksliedern I, 330 nur die zwei deutschen Ausgaben, und zwar Fortis' „Reise" flüchtig unter „Siehe", die „Sitten" aber mit Angabe des Druckorts und des Jahres. Daß er nicht letztere allein anführt, begreift sich; denn das schmächtige Büchlein trägt weder den Namen des Verfassers noch den des Übersetzers auf dem Titelblatt, wohl aber heißt es im Vorbericht: „Folgende Beschreibung von den Sitten der Morlaken ist aus einem neueren italienischen Werk genommen, das eine Reisebeschreibung von Dalmatien enthält und einen Abbé Albert Fortis zum Verfasser hat." Somit wußte jeder Leser, wem die „Sitten" zugehörten. Und so nennt denn auch Goethe, der Herders Notiz gewiß nicht vor Augen hatte, in seiner Angabe den Namen des Mannes, von dem die Bekanntmachung der Urschrift stammt; aber er kann sich an das Werk nicht mehr erinnern, in dem er sie fand. Anscheinend war ihm noch deutlich, daß seine Quelle nicht „Reise in Dalmatien" geheißen, daher die absichtliche Unbestimmtheit des Ausdrucks. Mit Unrecht hat Karl Geiger sich über den Plural „Reisen" gewundert, der sogar noch in die Handschrift hineinkorrigiert worden ist. Schon Haller sagt in der Anzeige des Viaggio (Gött. gel. Anz. 3. Jan. 1775), in der er die Übersetzung jener Romanze „der traurigsten Art" empfiehlt: „Diese Reise ist nicht diejenige, von welcher wir 1773 gedacht haben, die in Gesellschaft des Bischofs Harvey von Londondery vor sich gegangen, sie ist neuer." Die Osservazioni,[1]) aus denen Herder geschöpft hatte, waren eben auch ein Reisewerk.

1802 erschien in Padua ein französisches Werk von Fortis „Mémoires pour servir à l'histoire naturelle et princi-

[1]) Saggio d'Osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Ossero, Venet. 1771.

palement à l'oryctographie de l'Italie", das den Weimarer Naturfreunden schwerlich unbekannt geblieben ist. Nimmt man hinzu, daß „Viaggio" 1778 auch französisch erschien, die „Sitten" als „Lettre de l'abbé Fortis" und „Lettres sur les Morlaques" herausgegeben wurden, daß Talvj wohl die französische, aber keine der deutschen Fassungen gekannt haben kann und dem Meister von dem französischen Buch der Gräfin Rosenberg gesprochen haben muß, so begreift sich der einzige positive Gedächtnisfehler, der sich in Goethes Ausspruch findet. Besessen hat er, wie aus allem hervorgeht, keines dieser Bücher. Dies dürfte auch von Herder gelten, obwohl er Seitenzahlen anführt. Schwerlich hätte Herder sich die Bemerkungen über die Vortragsweise der südslavischen Lieder oder eine Stelle entgehen lassen, wie diese: „Wenn der Morlake, besonders bei Nachtzeit, über die wüsten Gebirge reist, so singt er die alten Taten der slavischen Ritter und Könige oder irgend eine tragische Geschichte. Wenn es sich zuträgt, daß auf der Anhöhe des angrenzenden Berges ein anderer Reisender vorübergeht, so wiederholt er immer den Vers, den der erste gesungen hat; und dieser Wechselgesang dauert so lange, bis beide Stimmen durch die Entfernung getrennt sind" (Sitten, 79).

Faßt man Herders bestimmtere Angabe und Goethes vorsichtigere Andeutung zusammen, so wird man sich für die „Sitten" als Vorlage des Klaggesangs entscheiden können. Anders steht es mit dem Entstehungsjahr. Wenn Goethe im Spätherbst 1824 von „fünfzig Jahren" spricht, so ist dies eben eine runde Zahl, die als solche weder eine Rettung noch eine Widerlegung beansprucht. Eckermann und Riemer setzen 1775 an (Goethes Werke, Stuttg. u. Tüb. 1837 I. S. IV). B. Suphan legt seinen wertvollen Untersuchungen Carolinens Abschrift zugrunde (J. II, 131ff.). Er schließt auf 1775, wenn nicht gar auf das Vorjahr aus dem Gebrauch von altertümelnden Formen wie: der Zelten, die Fraue, von dem Thurne und aus der extremen Behandlung des Artikels, die freilich mehr auf Rechnung des Versmaßes gesetzt werden könnte. Miklosich und K. Geiger, ersterer a. a. O. 452, letzterer im A. f. Literaturg. XIII, 336ff., lassen dieselbe Jahreszahl gelten; auch

Bartsch (Gegenwart 1883, Nr. 41), Pniower (A. f. d. A. X 400), von Biedermann (Goethe-Forschungen, Neue Folge, Leipzig 1886, 313) und Düntzer (1. Aufl. seiner Erläuterungen 1. 312 und 3. Aufl. Leipzig 1896, 66. Bd. 388 f.). Hingegen stimmt Herold (a. a. O. 35ff.) für 1776 oder gar 1777, und M. Bernays übergeht die Ballade im „Jungen Goethe", setzt ihr also die „Seefahrt" voran.

Auf die Ausführungen Suphans gestützt, können wir nur Düntzers Schweizerhypothese durch den Hinweis auf das Metrum der Verse „Vom Berge" verstärken und wollen zum Schluß noch ein Gefühlsmoment hervorheben, das die allgemeine Sympathie für 1775 erklären helfen soll. Das Lied, welches den Dichter nach seinem 50 Jahre später abgelegten Geständnis in „frühester Zeit" „leidenschaftlich" beschäftigt hatte und dessen prosodische Gestalt so intensiv auf ihn wirkte, daß eine kleine Reihe ähnlicher Bildungen daraus entstand, paßt uns, so lange die Meinung freies Spiel hat, nicht recht in die Atmosphäre der ersten Weimarer Zeit. Sind glückliche Versuche dieser Art nach Herders schönem Wort nur warme Abdrücke dessen, was der Übersetzer beim Lesen der Urschrift dachte und empfand, so legt der Ausdruck „leidenschaftlich" uns eine Beziehung auf den Inhalt nahe. Ein Teil dieser Gefühlserinnerung entfällt ja wohl auf die Unternehmungslust, einer fremden Sprache ihr poetisches Geheimnis abzuringen, aber etwas bleibt immer noch für das Motiv, für das Menschliche übrig. Goethe hat im Alter einmal im Gespräch über serbische Lieder geäußert, in der Situation, in den Motiven bestehe die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichtes.[1]) Aber eben diese Wirkung hängt ja zum Teil von der Aufnahmebereitschaft, vom Persönlichen ab. Uns geht es oft genug mit unsresgleichen wie dem Abbate mit den weinenden Morlaken. Wir sehen andere von Werken ergriffen, die uns nicht an die Seele rühren, und so häufig sind diese Beobachtungen, daß manche Ästhetiker an der Aufstellung objektiver Merkmale des künstlerisch Wertvollen überhaupt verzweifelt haben. Dadurch wird freilich das persönliche Element als

[1]) Zu Eckermann 18. Januar 1825.

einzige Ursache eines Geschmacksurteiles hingestellt, während es in Wahrheit nur dessen Färbung und Intensität bestimmt; aber hinwegdenken läßt es sich nirgends und am allerwenigsten bei einer Dichternatur. Die Mädchengestalten aus Goethes Jugendwerken, die beiden Marien, Gretchen, Stella — lauter Verlassene, deren eine sogar an gebrochenem Herzen stirbt — diese Gestalten lebten damals in des jungen Dichters Brust. Friederike hatte der Abschied von ihm fast das Leben gekostet, von Lili stand er im Begriff sich loszureißen: in das Lied von der verstoßenen Morlakin flossen Stimmungselemente der Frankfurter Zeit.

III. Das Metrum.

Ein Hauptvers der südslavischen Heldengesänge, die nach Inhalt und Herkunft zum größeren Teil den Serben angehören, ist der Zehnsilber, der durch Pausen nach der 4. und 10. Silbe gegliedert wird und gesungen in fünf Trochäen zerfällt. Binnen- und Endreim kennt er nur als Lautfiguren, Strophen bildet er nicht. Diese beiden negativen Merkmale müssen in der deutschen Poetik als charakteristisch für den „serbischen Trochäus" angesehen werden, da sich die Ruhepunkte selbst von unterrichteten Nachbildnern im Deutschen nicht gut einhalten ließen.

Bei Herder und Goethe finden sich trochäische Fünftakter, die zunächst mit dem serbischen Versmaß in gar keinem Zusammenhange stehen, schon frühzeitig, sei's vereinzelt, sei's gereimt, in gleichgebauten oder freien Strophen verwendet. Bei der oft mangelnden oder unsicheren Datierung der Gedichte ist eine strenge Durchführung der chronologischen Reihenfolge nicht möglich. Zuerst findet sich dieses Metrum in freundschaftlichen Reimereien der Frühzeit. So in dem „Gassenhauer", mit dem Herder im April 1771 Mercks „Sympathieode" beantwortete,[1]) und in Goethes „Brief an Lottchen"[2]) (J.G. II 35). Vereinzelte trochäische Fünftakter hat Goethe schon 1772 in „Wanderers Sturmlied" (J. G. II, 3), im „Wanderer" (II, 8); endlich ist das auch in metrischer Hinsicht merkwürdige Gedicht „So ist der Held, der mir gefällt" (II, 37) aus solchen

[1]) Nachlaß III, 55. Vgl. auch III, 201.

[2]) Düntzer verlegt in seinen „Erläuterungen" dieses Gedicht in den Mai 1775. Irrtümlich spricht er von „jambischen Systemen".

gebaut. In jeder Strophe besteht nämlich nicht nur die 2., 3. und 5. sondern auch die 1. Zeile, die sich regelmäßig als 4. wiederholt, aus fünf Trochäen; nur ist in 1 und 4 die fehlende Senkung im ersten Versfuß durch eine Pause zu ersetzen. So gelesen, tritt der marschartige Charakter des Rhythmus deutlich hervor, und die isolierten Arsen wirken wie Trommelschläge. Auch im Briefe an Merck (III, 169) und in den Versen „Zu Werthers Leiden" (III, 179) finden wir die fünf Trochäen. Mit dem südslavischen Volksvers haben sie natürlich nichts zu tun. Wenn sie aber in zwei Lili-Liedern aus dem Jahre 1775, An ein goldnes Herz, das er am Halse trug (III, 183) und Vom Berge, letzteres aus dem Tagebuch der Schweizerreise, auftauchen, so könnte dies als eine metrische Reminiszenz an die Beschäftigung mit dem Klaggesang gedeutet werden, zumal, da W- und L-Alliteration darin auftritt.

Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!
Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
Wär', was wär' mein Glück?

Vor die Entstehung des Klaggesangs, die nach einer Vermutung Düntzers in die Schweizerreise verlegt werden kann, ist wohl Herders Übertragung des Liedes von Milos Kobilich und Vuk Brankovich zu setzen. Mit diesen beiden Gedichten ist der „serbische Trochäus" eingeführt. Und nun folgen bei Goethe die Seefahrt (11. September 1776), Liebebedürfnis, eine Nachbildung (2. November 1776), der Becher, Nachtgedanken (September 1781), der Besuch, wieder eine Nachbildung, Morgenklagen und Amor als Landschaftsmaler (1787 oder 1788). Wir zählen also acht Gedichte dieses Metrums. Ungefähr ebensoviele Stücke in trochäischen Fünftaktern, von denen allerdings im Teil wieder gereimt ist, finden sich später im West-östlichen Diwan. Hierfür als Beispiel nur der schöne Spruch:

Laßt mich nur in meinem Sattel gelten!
Bleibt in euern Hütten, euern Zelten!
Und ich reite froh in alle Ferne,
Über meiner Mütze nur die Sterne.

Herder hat den trochäischen Fünftakter auf mannigfaltige Weise, gereimt und ungereimt, in gleichgebauten und in freien

Strophen zur Verwendung gebracht. Ich nenne hier aus seinen eigenen Gedichten die Paramythien „Flora und die Blumen", „Die Feldheimen", die Parabel „Die Raupe und der Schmetterling", die Elegie „Angedenken an Neapel" (1789), die Hymne „An die Nacht" (1801), An Frau von Frankenberg, Erinnerungslied, Liebe, und gut die Hälfte der Legenden. In reimlose, fünffüßige Trochäen hat er auch je ein Sonett von Michel Angelo, Vittoria Colonna und Vincenz Filicaja umgegossen. Alle diese Gedichte dürften späteren Ursprungs sein als der Gesang von Milos Kobilich und Vuk Brankovich.

Über das Datum dieser Übersetzung ließ sich nichts Sicheres ermitteln, aber aller Wahrscheinlichkeit nach fällt sie noch in die Bückeburger Zeit. Am 2. Mai 1773 wurde Herders Hochzeit in Darmstadt gefeiert. Über die Osservazioni muß Erich Raspe, der unter anderm auch Mineraloge war, dem Heimreisenden Mitteilung gemacht haben. Raspe, Professor der Altertümer am Carolinum in Kassel, derselbe, der mit zuerst auf Ossian aufmerksam gemacht und Percy in Deutschland eingeführt hatte, wurde nämlich von Herder in einem Briefe vom 29. Mai[1]) „angelegentlichst" gebeten, er möge „insonderheit Dalmazien nicht vergessen". Der dienstfertige Mann schickte ihm denn auch schon am 7. Juni „ein morlakisches Lied". Es ist nicht das von Haym vermutete, sondern der Gesang von Milos Kobilich. Das erste Manuskript der Volkslieder, das Oktober 1773 in die Druckerei gewandert ist, enthält die Übersetzung noch nicht, doch findet sie sich in der Ausgabe von 1778 im 2. Buche des 1. Teiles, S. 130, also vor dem Klaggesang, ein Umstand, den ich nicht unerwähnt lassen will, obwohl ihm kein Einfluß auf chronologische Bestimmungen zuerkannt werden darf. Es ist indessen schwer zu glauben, daß Herder das erste „morlakische Lied", dessen Abschrift er sich „angelegentlichst" erbeten und das ihn nicht nur als erstes seiner Gattung, sondern auch inhaltlich lebhaft ansprechen mußte, unübersetzt habe liegen lassen, bis etwa 1775 oder 1776 Goethes Vorgang die Bearbeitung an-

[1]) Nach Mittler W. J. III, 49 ist Herders Brief vom 7. Juni. Vgl. Haym I, 688[1].

geregt. Anderseits walten in beiden Nachdichtungen so sehr die gleichen Prinzipien, daß man wohl von Schule sprechen könnte. Dasselbe Metrum, Alliteration und Wortwiederholungen im Eingang, Lakonismus im Ausdruck, Gliederung des Sinnes nach dem Vers, dramatische Belebung für das Auge durch zahlreichere und deutlicher getrennte Abschnitte, endlich eine leise psychologische Retouche: das sind Übereinstimmungen, die zwar in der Sache begründet liegen, aber doch als Merkzeichen einer bewußt geübten Technik gelten können. Diese Technik hat Goethe von Herder gelernt. Man erinnere sich der Versuche an Ossian,[1]) mit denen der Schüler den Lehrer erfreuen wollte.

Daß Herder mit der Volkspoesie ungleich vertrauter war als Goethe, davon auch in folgendem ein kleines Beispiel. Goethe hatte bei seiner Arbeit das südslavische Original vor sich, Herder nur die italienische Übersetzung. In jenem Original spielt die weiße Farbe eine große Rolle. Nicht nur blinken anfangs die Zelte Asans weiß wie Schnee oder Schwanengefieder, auch der „weiße" Hof, das „weiße" Blatt kehrt öfters wieder, vom „weißen" Antlitz ist die Rede. Das ist Goethe entgangen; bei Werthes kommt diese Vorstellung siebenmal, bei ihm nur einmal, im ersten Verse vor. — In dem Gesang von Miloš Kobilić aber wird zweimal das Aufspringen des Helden mit denselben Worten geschildert: „Na junačke noge" heißt es im Original. Fortis setzt dafür einmal robusti piedi, das andremal piedi valorosi. Herder, der, wie die Vergleichung mit dem kroatischen Texte bei Kačić ganz sicher ergibt, das Original nicht gesehen haben kann, errät jedoch, daß es sich um die Wiederkehr eines stereotypen Ausdrucks handle, und hat an beiden Stellen dasselbe Epitheton „tapfer". Eine Reminiszenz an Homer hat wohl mitgewirkt.

Für die Technik nur einige Beispiele:

F. 5. Non sono quelle, no, vermiglie rose.
H. Rosen sind's nicht, sind nicht rote Rosen.

[1]) Minor und Sauer, Studien zur Goethephilologie, S. 90. Vgl. hierzu auch die Anm. zum litauischen Brautlied, Volkslieder II. T. 404, das in andrer Fassung schon im ersten Manuskript vorkommt.

F. 8. . . . da' Bani antichi. Ei le sue figlie accorda
9. In ispose a' Signori; e Vukossava . . . .
H. Wohl vermählet hat er seine Töchter,
Wohl an große Herren. Vukossava . . . .

Fortis' Übersetzung weist 6 Abschnitte auf, die nur durch das Hineinrücken der ersten Zeile als solche bezeichnet sind. Herder hat 19 Abschnitte, die wie Strophen voneinander getrennt sind. Er bringt sogar einmal dort einen Abschnitt an, wo Fortis einen Beistrich hat.

Und nun zum Metrum. Goethe hatte den zehnsilbigen Vers des Originals vor sich, von dem auch sonst in seiner Quelle die Rede ist. Man hat sich darüber gewundert, wie er den Rhythmus habe erraten können, ohne ein Wort slavisch zu verstehen. Miklosich hält ein solches Anschmiegen an den Tonfall einer fremden Sprache nach dem Gehör für unannehmbar, besonders da nur im Gesang die Trochäen hervortreten. Düntzer hält sich mit Recht an Goethes eigne Äußerung, er habe mit Ahnung des Rhythmus und Beachtung der Wortstellung das Gedicht übertragen, meint auch, aus manchen Versen wie 2—5 sei das trochäische Metrum deutlich herauszufühlen gewesen (S. 391). Murko führt den Eigennamen Aga Asan Aga als Anhaltspunkt an. In der Tat liegt hier gar kein Wunder vor. Wohl jeder gebildete Deutsche wird beim Lesen der Urschrift, sobald das erste Unbehagen über orthographische Eigentümlichkeiten geschwunden ist, unwillkürlich ins trochäische Fahrwasser geraten. Versuche, die man mit Personen anstellt, die des Slavischen unkundig sind und von dem Zweck ihrer Lektüre nichts ahnen, belehren hierüber aufs Natürlichste. Auch ein poetischer Zufall kann über die Wahl des Maßes schon entschieden haben.

Wie aber kam Herder dazu, aus den unregelmäßigen, elf- und mehrsilbigen italienischen Versen des Abbate den einfachen trochäischen Grundcharakter jener Heldenlieder herauszufühlen? — Die Antwort hierauf ist lange nicht so leicht. Er mochte wohl in seiner Heimat Lieder ähnlichen Tonfalls gehört haben. Seine esthnischen, lettischen, litauischen Volksgesänge weisen vorwiegend fallenden Rhythmus auf. Wichtiger ist ein anderes Moment. Liest ein Deutscher, ohne sich

um die Regeln romanischer Poetik zu kümmern, Fortis' Verse, so fördert er einen fünfhebigen Vers von daktylisch-trochäischem Rhythmus zutage. Einige Proben mögen dies deutlich machen. So gleich der 2. Vers:

nella bianca di Lazaro magione.
11. Ebbe Vuko di Branco, e Bajazette
16. Breve tempo passò. Le tre sorelle . . u. a.

Zwingend ist dies freilich nicht. Aber auch hier wie im Klaggesang kann der erste Vers entschieden haben. Belle a veder son le vermiglie rose läßt sich wohl nicht natürlicher und treuer übertragen als durch die Worte: Schön zu sehen sind die roten Rosen. Erinnerungen an eigene Übersetzungsversuche sagen uns ja, daß man das Gelingen des Ganzen sicher hat, sobald ein Vers sich leicht von selber bildet.

Zum Schlusse sei noch die Tatsache erwähnt, daß Herder in seinen Volksliedern Stücke, die aus slavischen Gegenden stammten, im reimlosen trochäischen Fünftakter wiedergab und diesen somit zu einem slavischen Volksvers stempelte. Hierher gehören Radoslaus, eine morlakische Geschichte II, 444 und die schöne Dolmetscherin II, 499; die Fürstentafel, eine böhmische Geschichte II, 452; im Anhang noch das Roß aus dem Berge (Journal von Tiefurt 30. Stück): beide nach der lateinischen Prosa in W. Hageks Annales Bohemorum. Auch ein litauisches Lied, Abschiedslied eines Mädchens I, 144) und ein tartarisches, Klage um ein gestorbene Braut, aus Stellers Beschreibung von Kamtschatka, endlich der deutsche „Fürstenstein" nach Seb. Francks Weltbuch sind in dasselbe Silbenmaß gekleidet.

IV. Verhältnis der Nachbildung zur Vorlage.

Um den Charakter der Goetheschen Nachbildung übersichtlich hervortreten zu lassen, um ferner die Veränderungen nachweisen zu können, die der Urtext auf seiner Wanderung durch verschiedene Sprachen erlitten hat, und um ursprüngliche Dunkelheiten desselben aufzuhellen, gebe ich auf den folgenden Blättern das Gedicht in fünffacher Gestalt.

Links 1. O = Original aus dem „Viaggio".
2. Ü = wörtliche Übersetzung.
3. G = den Goetheschen Text, und zwar in seiner ursprünglichen Fassung, die ich nach Suphans Abhandlung im J. II, 125 ff. herzustellen vermochte. Für die Interpunktion bin ich der Kgl. Bibliothek in Berlin zu Dank verpflichtet. Die Benutzung der Lesarten ergab folgendes: die zwei erhaltenen Handschriften, eine ältere Abschrift Carolinens, die C heißen mag, und eine jüngere von Vogel, die in WA unter H^4 angeführt ist, sind nicht voneinander abhängig, sondern gehen auf eine gemeinsame Vorlage X zurück, in welcher Goethe den Korrekturen Herders aus J Rechnung getragen haben wird und die nach Herstellung von H^4 vernichtet wurde. Hierfür scheint 18 Thurne C, Turen H^4 bedeutsam. Weniger 43, 44 Die' C, D' H^4. Doch beweist diese Lesart, daß H^4 nicht aus J kopiert wurde. Über die Art, wie Goethe sich mit Herders Änderungen abfand, hat Suphan a. a. O. gehandelt. Seine mir mit gütigster Bereitwilligkeit übermittelte Darstellung erhebt die Vermutung über das Handschriftenverhältnis zur Gewißheit.

Rechts 4. F = Übersetzung von Fortis (1774).
5. W = Übersetzung von Werthes, Sitten (1775).

O und W in den „Sitten“ stimmt mit O und W der „Reise“ überein. Ich wählte für O den Text aus „Viaggio“, weil er weniger Druckfehler aufweist und nur in der Großschreibung von O in „Sitten“ etwas abweicht. Miklosich hat in O und W die Orthographie ein wenig geändert. So findet sich in O (1774) und W (1775) durchwegs Großschreibung am Verseingang, bei O auch in wichtigen Substantiven (Kaduna, Kgnigu, Kadia, Svatove etc.). W schreibt Weisse, Schaam, Freyer, Waysen etc., Vers 9 von für an, 60 wann für wenn.

Mit H^0 bezeichne ich die Spalatiner Handschrift (Mittl. a. a. O. 421, 432ff.). Anmerkungen zu O sind in den letzten Abschnitt dieser Arbeit verlegt.

H^0
O xalosna piesanza[1]*) plemenite asan-aghinize.*
F Canzone dolente della nobile sposa d'Asan Aga.
W Klag-Geſang von der edlen Braut des Aſan Aga.
G Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga, aus dem Morlakischen.[2])

1. *O Scto se bjeli u gorje zelenoj?*	*F Che mai biancheggia là nel verde bosco?*
Ü Was blinkt weiß im Gebirg dem grünen?	
1. *G* Was ist weisses dort am grünen Walde?	*W* Was iſt im grünen Wald dort jene Weiſſe?
2. *Al-su snjezi, al-su Labutove?*	*Son nevi, o Cigni?*
Sind es Schneemaſſen oder ſind es Schwäne?	
2. Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?	Schnee? oder Schwäne?

V. 1. Dadurch, daß „Was“ in die Hebung gestellt wurde, ist ein alliterierender Vers von besonderem Wohlklang entstanden. Die unscheinbare Änderung von „im“ zu „am“ steigert die Anschaulichkeit. Mit dem ersten Vers ist aber auch schon der Rhythmus gegeben. Verse wie 6, *O* wird wohl jeder der Sprache unkundige Deutsche mit fallender Betonung lesen.

[1]) piesanza stammt aus der Ragusaner Schriftsprache, ist im Volke nicht gebräuchlich.

[2]) Der Zusatz, aus dem Morlakischen. ist in H^1 von Goethes Hand, fehlte also in X.

3. *Da-su snjezi vech-bi okopnuli;*
Wären's Schneemaſſen, ſchon wären ſie weggeſchmolzen,
3. Wär es Schnee da, wäre weggeſchmolzen,

Se le fosser nevi,
Squagliate omai sarebbonsi:
Sei es Schnee: er müßte Geſchmolzen endlich ſein,

4. *Labutove vech-bi poletjeli.*
Schwäne wären ſchon aufgeflogen.
4. Wären's Schwäne, wären weggeflogen.

se Cigni,
Mosso avrebbero il volo.
und Schwäne wären Davon geflogen.

5. *Ni-su snjezi, nit-su Labutove;*
Nicht ſind's Schneemaſſen, nicht ſind's Schwäne,
5. Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,

Ah! non son bianche
Nevi, o Cigni colà;
Weder Schnee noch Schwäne,

6. *Nego sciator Aghie Asan-Aghe.*
ſondern das Zelt des Aga Aſan-Aga.
6. 's ist der Glanz der Zelten Asan-Aga,

sono le tende
D'Asano, il Duce.
Es ſind die Zelten Aſans, unſers Herzogs.

7. *On bolu-je u ranami gliutimi.*
Er krankt an ſchlimmen Wunden.
7. Niederliegt er drein an seiner Wunde.
[Absatz in J.]

Egli è ferito, e duolsi
Acerbamente.
Verwundet ächzt er drinnen;

8. *Oblaziga mater, i sestriza;*
Ihn beſucht Mutter und Schweſterchen;
8. Ihn besucht die Mutter und die Schwester

A visitarlo andaro
La Madre e la Sorella.
ihn zu ſehen
Kömmt zu ihm ſeine Mutter, ſeine Schweſter;

9. *A Gliubovza od stida ne mogla.*
[Abs.]
aber die Gattin vermochte es nicht aus Scham.
9. Schamhaft säumt sein Weib zu ihm zu kommen
[Absatz.]

Anche la Sposa
Sarebbev' ita; ma rossor trattienla.
Die Gattin ſäumt aus Schaam zu ihm zu kommen.

V. 6. *G* hat statt „Herzog“ das Aga des *O*. Die Einschiebung „der Glanz“ dient wieder der Anschaulichkeit. Die französische Übersetzung von 1778 hat „Quelle blancheur brille“. bijeliti se gibt den Begriff allmählicher Steigerung wie etwa unser deutsches „sich röten“.

V. 9. *G* Weib, *W* Gattin.

10. *Kad li-mu-je ranam' boglie bilo,*
Als es mit seinen Wunden besser geworden war,
10. Als nun seine Wunde linder wurde,

11. *Ter poruça vjernoi Gliubi svojoj:*
Dann entbot er seiner treuen Gattin:
11. Ließ er seinem treuen Weibe sagen:

12. *Ne çekai me u dvoru bjelomu,*
Nicht erwarte mich im Hof dem weißen,
12. „Harre mein nicht mehr an meinem Hofe,

13. *Ni u dvoru, ni u rodu momu.*
Nicht im Hofe, nicht in meiner Sippe.
13. „Nicht am Hofe, und nicht bei den Meinen."
[Absatz.]

14. *Kad Kaduna rjeci razumjela,*
Als die Frau die Worte verstanden hatte,
14. Als die Frau dies harte Wort vernommen,

15. *Josc-je jadna u toj misli stala.*
Noch ist die Arme in diesem Gedanken gestanden,
15. Stand die Treue starr und voller Schmerzen.

16. *Jeka stade kogna oko dvora:*
Widerhall von Rossen entstand um den Hof,
16. Hört der Pferde Stampfen vor der Thüre

Quindi allorch' ei delle ferite il duolo
Sentì alleggiarsi,
Als er zuletzt die Pein von seinen Wunden Gelindert fühlte

alla fedel mogliera
Così fece intimar:
ließ er seiner treuen Gemahlin künden:

„Non aspettarmi
„Nel mio bianco cortil;
„Harr' auf mich nicht länger
„In meinem weissen Hofe,

non nel cortile,
„Nè frà parenti miei"
noch bei meinen
„Verwandten!"

Nell' udir queste
Dure parole als das harte Wort die treue
Gemahl vernommen,

pensierosa e mesta
L'infelice rimase.
stand sie starr und schmerzvoll.

Ella d'intorno
Al martiale albergo il calpestio
Di cavalli ascoltò;
Schon hört sie um des Gatten Burg den Hufschlag

V. 11. *G* Weib, *W'* Gemahlin. Hingegen hat *G* die Wiederholung des Zeitworts „kommen" vermieden.

V. 13. Beachtung der Wortstellung.

V. 15. „Die Treue" hat *G* hier aus dem vorigen Vers von *W'* herübergenommen.

— — — — — — — —
— — — — — — — —

17. Und es däucht ihr Asan käm', ihr Gatte,[1])

17. *I pobjexe Asan-Aghiniza*
und es entfloh Asan Agas Gattin,

18. Springt

18. *Da vrât lomi kule niz penxere.*
Den Hals zu brechen vom Turmfenster herab.
zum Thurme sich herab zu stürzen.

19. *Za gnom terçu dve chiere djevoike:*
Ihr nach laufen die zwei Töchter-Mädchen,

19. Aengstlich folgen ihr zwei liebe Töchter

— — — — — — — —
— — — — — — — —

20. Rufen nach ihr weinend bittre Thränen:

20. *Vrati-nam-se, mila majko nascia;*
Kehr zu uns zurück, unsre liebe Mutter,

— — — — — — — —[2])

21. *Ni-je ovo babo Asan-Ago,*
nicht ist es Väterchen Asan-Aga,

21. „Sind nicht unsers Vaters Asans Rosse!

22. *Vech daixa Pintorovich Bexe.*
[Absatz.]
sondern der Oheim, Veg Pintorovich.

22. „Ist dein Bruder Pintorovich kommen.
[Absatz.]

Von Rossen schallen,
— — — — — — — — —

verso la torre
Disperata fuggio,
springt verzweifelnd
per darsi morte
Dalla finestra rovinando al basso.
Den Thurm hinauf, und will vom Fenster stürzend
Dem Tod sich geben.
Ma i di lei passi frettolose, ansanti
Le due figlie seguir:

Aber ängstlich folgten
Zwo zarte Töchter ihrer raschen Mutter.

— — — — — — — — —

Und riefen weinend:

Deh! cara madre,
Deh! non fuggir;

Mutter, liebe Mutter!
Ach, fliehe nicht!
del genitore Asano
Non è già questo il calpestio;
Es sind nicht unsers Vaters,
Nicht Asans Rosse; komm zurück,
ne viene
Il tuo fratello, di Pintoro il figlio.

Dein Bruder
Der Erbe des Pintoro wartet deiner.

V. 22. Der Name aus *O* bei *G*. Kindlich-gemütlicher Ausdruck, hochtrabend bei *W*.

[1]) Psychologisch nicht unwichtige Einschiebung. Auch zieht *G* dadurch den Namen Asan vom folgenden Vers *O* in seinen Text; bei *F* und *W* ist dieser ausgelassen. Kraft und Kürze von *O* ist hier besser erreicht als durch Ausmalung ihrer Stimmung und Absicht bei *F* und *W*.

[2]) Parallelstelle zu V. 71. Dies ist *G* entgangen, sonst hätte er den Vers nicht ausgelassen, nur um die oben überschrittene Zeilenzahl des *O* einzuhalten.

23. *I vrâtise Asan Aghiniza,*
Und es kehrt die Gattin Asan Agas,
23. Und es kehret die Gemahlin Asans
24. *Ter se vjescia bratu oko vrâta.*
Und hängt sich dem Bruder um den Hals:
24. Schlingt die Arme jammernd um den Bruder:
25. *Da! moj brate, velike sramote!*
Ja, mein Bruder, der großen Schande!
25. „Sieh die Schmach, o Bruder, deiner Schwester!
26. *Gdi-me saglie od petero dize!*
wo er mich fortschickt von fünf Kindern!
26. „Mich verstossen! Mutter dieser fünfe!"
[Absatz.]
27. *Bexe mući: ne govori nista.*
Der Beg schweigt, er spricht nichts.
27. Schweigt der Bruder
28. *Vech-se mâscia u xepe svione.*
sondern langt in die Taschen, die seidnen,
und zieht aus der Tasche
Eingehüllet[1]) in hochrothe Seide,
29. *I vadi-gnoj Kgnigu oproschienja,*
und zieht ihr hervor den Brief der Scheidung,
29. Ausgefertiget den Brief der Scheidung,
30. *Da uzimglie podpunno viençanje.*
daß sie die vollständige Mitgift nehme,
31. *Dagre s'gnime majci uzatraghe.*
daß sie mit ihm zurück zur Mutter gehe.

Addietro volse a questo dire i passi
D'Asan la Sposa,
Die Gattin Asans kömmt zurück
e le braccia distese
Al collo del fratello.
und windet
Die Arme um den Hals von ihrem Bruder:
„Ahi! fratel mio
Vedi vergogna!

„O Bruder, sieh die Schande deiner Schwester!
è mi repudia, Madre
Di cinque figli!"

Mich zu verstossen, mich, die arme Mutter
Von fünf Unglücklichen!"
Il Begh nulla risponde;

Er schweigt
Ma dalla tasca di vermiglia seta

und ziehet
Hervor von rother Seide aus der Tasche

Un foglio trae di libertade

Den Freyheitsbrief,

ond ella
Ricoronarsi pienamente possa,
Dopo che avrà con lui fatto ritorno
Alla casa materna.

der ihr das Recht ertheilet,

V. 23. Herders Änderung „kehrt zurück die Gattin" hat *G* nicht angenommen.

[1]) Ein Mißverständnis, das sich aus der entsprechenden Stelle bei *W* erklärt. Die orientalische Sitte, Kostbarkeiten in Tücher gehüllt aufzubewahren, ist dem Dichter wohl schon 1775 bekannt gewesen. Im Alter soll er sie selbst gelegentlich geübt haben. „hochrot" = türkisch rot dient dem Lokalkolorit, füllt zugleich den Vers.

30. Daß sie kehre zu der Mutter Wohnung	In ihrem mütterlichen Hause wieder Zurückgekehrt, ein neues Ehebündnis
31. Frei sich einem andern zu ergeben. [Absatz.]	Zu knüpfen.
32. *Kad Kaduna Kgnigu prouçila,*	*Allor che vide*
Als die Frau den Brief durchgelesen hatte,	*L'afflita donna il doloroso scritto,*
32. Als die Frau den Trauer Scheidbrief sahe,	Als die bange Fürstin sahe
33. *Dva-je sîna u çelo gliubila,*	Das traur'ge Blatt,
	De' suoi due figliuolin'[1]) *baciò le fronti,*
küßte sie die zwei Söhne auf die Stirn,	so küßte sie die Stirne
33. Küßte sie der beyden Knaben Stirne	Von ihren beiden Söhnlein
34. *A due chiere u rumena liza:*	*E delle due fanciulle i rosei volti:*
Und die zwei Töchter auf die roten Wangen,	und von ihren
34. Küßt die Wangen ihren beiden Mädchen.	Zwo'n Töchterchen die zarten Rosenwangen;
35. *A s'malahnim u besicje sinkom*	*Ma dal bambino, che giaceva in culla*
(Und) doch von dem kleinen Söhnchen in der Wiege	
35. Aber ach vom Säugling in der Wiege	Ach, aber von dem Säugling in der Wiege
36. *Odjeliti nikako ne mogla.*	*Staccar non si poteo.*
vermochte sie (sich) durchaus nicht loszutrennen.	
36. Kann sie sich im bittern Schmerz nicht reissen.	Vermag die Arme nicht sich loszureissen.
37. *Vech-je brataz za ruke uzeo,*	*Seco la trasse;*
Sondern der Bruder nahm sie bei der Hand,	*Il severo fratello a viva forza*
37. Reißt sie los der ungestümme Bruder	Er reißt sie los der unbarmherz'ge Bruder,
38. *I jedva-je sinkom rastavio:*	— — — — — — — — —
und vermochte sie kaum vom Söhnchen zu scheiden.	
— — — — — — — — —	— — — — — — — — —

[1]) figliuolin entspricht dem Diminutiv sinka der *H.*

V. 37 38. Der Volksdichter braucht zwei Verse für die Trennung, der Bruder handelt bei ihm nicht roh. Für den Heimritt hat er wieder zwei Verse. *G* hat für die Trennung nur einen, für die Heimreise drei Verse, jedenfalls zum Nachteil der Komposition, ändert aber, sehr bezeichnend, das urteilende Adj. „unbarmherz'ge" (*W* in das motivierende „ungestüme" (in *C* charakteristischer Weise mit zwei m orthographiert).

39. *Ter-je mechie K'sebi na Kogniza,*
Dann setzt er sie zu sich aufs Pferdchen,
38. Hebt sie auf das muntre Ross behende
40. *S'gnome grede u dvoru bjelomu.*
[Absatz.]
mit ihr geht er zum weißen Hofe.
39. Und so eilt er mit der bangen Frauen
40. Grad nach seines Vaters hoher Wohnung.
[Absatz.]
41. *U rodu-je malo vrjeme stâla,*
42. *Malo vrjeme, ne nedjegliu dana,*
In der Sippe blieb sie kurze Zeit,
kurze Zeit, nicht einer Woche Tage,
41. Kurze Zeit wars, noch nicht sieben Tage
42. Kurze Zeit gnug, von viel grossen Herren
43. *Dobra Kado, i od roda dobra,*
44. *Dobru Kadu prose sa svî strana;*
Gute Frau und aus gutem (vornehmem) Geschlecht,
Gute Frau umwarb man von allen Seiten.
43. D' liebe Frau in ihrer Wittwentrauer
44. D' liebe Frau zum Weib begehret wurde.
45. *Da majvechie Imoski Kadia.*
und am meisten Imoskis Kadi.
45. Und der größte war Imoskis Cadi.
46. *Kaduna-se bratu svomu moli:*
Die Frau bittet ihren Bruder:
46. Und die Frau bat weinend ihren Bruder.
47. *Aj, tako te ne xelila, bratzo!*
48. *Ne moi mene davat za nikoga,*
Ey (wahr) ich dich nie (vergebens) herbeisehnen möge, Brüderchen!
Gib mich niemandem (mehr),

Sul cavallo la pose,
Hebt sie zu sich aufs Roſs,
e fe ritorno
Con essa insieme alla magion paterna.
und kehret eilig
Mit ihr zurück zur väterlichen Wohnung.
Breve tempo restovvi. Ancor passati
Sette giorni non erano,
Nach kurzer Zeit, es waren sieben Tage
Noch nicht verflossen,
che intorno
Fu da ogni parte ricercata in moglie,
La giovane gentil d'alto legnaggio;
als von allen Seiten
Schön und erhabner Herkunft, zur Gemahlin
Das schöne Fräulein schon erkieſet wurde.
E fra i nobili Proci era distinto
L'Imoskese Cadi.
Der edlen Freyer war der angesehnste
Der Cadi von Imosky.
Prega piagnendo
Ella il fratel:
Aber weinend
Bat sie den Bruder:
deh! non voler di nuovo
Darmi in moglie al alcun, te ne scongiuro
Pella tua vita, o mio fratello amato;

47. „Ach bei deinem Leben! Dich beschwör ich Bruder
48. „Gib mich keinem andern mehr zur Frauen

49. *Da ne puza jadno serze moje*
50. *Gledajuchi sirotize svoje.* [Abs.]
Daß mein armes Herz nicht ſpringt
bei dem Anblick meiner Waiſlein.
49. „Daß das Wiederſehen meiner lieben
50. „Armen Kinder mir das Herz nicht breche.“ [Absatz.]

51. *Ali Bexe ne hajasce nista.*
Aber der Beg kümmerte ſich nicht (darum),
51. Ihre Reden achtet nicht der Bruder
52. *Vech-gnu daje Imoskomu Kadii,*
ſondern gibt ſie dem Kadi von Imoski.

52. Feſt. Imoskis Cadi ſie zu trauen.
53. *Josc Kaduna bratu-se mogliasce.*
Noch bat die Frau den Bruder,
53. Doch die Fraue bittet ihn unendlich
54. *Da gnoj pisce listak bjele Knighe,*
55. *Da-je saglie Imoskomu Kadii.*
Daß er für ſie ein weißes Briefblatt ſchreibe,
Daß er es dem Kadi von Imoski ſchicke.
54. Schicke wenigstens ein Blatt o Bruder
55. Mit den Worten zu Imoskis Cadi:
56. „*Djevoika te ljepo pozdravgliasce,*
die Braut (das Mädchen) ließe dich ſchön grüßen,
56. Dich begrüßt die junge Wittib freundlich

„Ach! bei deinem Leben
„Beſchwör ich dich, du mein geliebter Bruder!
„Mich keinem andern mehr zur Frau zu geben.
Onde dal petto il cor non mi si schianti
Nel riveder gli abbandonati figli!

„Damit das Wiederſehen meiner lieben
„Verlaßnen Kinder mir das Herz nicht breche.“
Il Begh non bada alle sue voci;

Er achtet ihre Reden nichts,
e fisso
Di darla in moglie al buon Cadi d'Imoski
entſchloſſen,
Die Schweſter dem Cadi zur Frau zu geben.
Allor di nuovo ella pregò
Sie fleht aufs neu:

deh! almeno,
Poichè pur così vuoi manda d'Imoski
Al Cadi un bianco foglio.

Ach, biſt du unerbittlich,
So wolleſt dem Cadi zum mindſten ſenden
Ein weiſſes Blatt:
„*A te salute*
„*Invia la giovinetta,*
Dich grüßt die junge Wittib,

V. 50. Waiſen, weil der Mutter beraubt. V. 92 nennt der Aga ſie ebenſo, als habe die Mutter erſt durch ihre ſchleunige Wiedervermählung hartherzig den Verluſt der Kinder beſiegelt.

V. 52. Der Eigenname in *G* nach *O;* fehlt in *W*. Auch 55.

57. „*A u Kgnizi ljepo te mogliasce*,
Und im Briefe bäte ſie dich ſchön,
57. „Und laßt durch dies Blatt dich höchlich bitten
58. „*Kad pokupisc Gospodu Svatove*
wenn du die Herrn Hochzeitsgäſte verſammelſt,
58. „Daß, wenn dich die Suaten her begleiten
59. „*Dugh podkliuvaz nosi na djevoiku;*
einen langen Schleier für die Braut zu bringen,
59. „Du mir einen langen Schleier bringest
60. „*Kadà bude Aghi mimo dvora*,
wenn ſie an des Aga Hof vorbei kommt,
60. „Daß ich mich vor Asans Haus verhülle
61. „*Neg-ne vidî sirotize svoje.*“
Daß ſie nicht ſehe ihre Waiſlein.
61. „Meine lieben Waiſen nicht erſehe.“
[Absatz.]
62. *Kad Kadii bjela Kgniga doge*,
Als der Kadi den weißen Brief erhielt,
62. Kaum ersah der Cadi dieses Schreiben
63. *Gospodu-je Svate pokupio.*
verſammelte er die Herrn Hochzeitsgäſte,
63. Als er seine Suaten alle sammelt
64. *Svate kuppi grede po djevoiku.*
ſammelt die Hochzeitsgäſte, zieht um die Braut.
64. Und zum Wege nach der Braut sich rüstet.
— — — — — — — —
— — — — — — — —
65. Mit den Schleier, den sie heischte, tragend. [Absatz.]

e vuol pregarti
„*Per via di questo scritto*,
„Und will durch dieſes Blatt,

che allor quando
„*verrai per essa co' Signori Svati*,
wenn dich die Suaten
„Zu ihr begleiten,

„*Un lungo velo tu le rechi, ond ella*

„*Possa da capo appiè tutta coprirsi*
einen langen Schleier,
„Dich bitten, ihr zu reichen, daß in dieſen,

„*Quando dinanzi alla magion d'Asano*
„*Passar d uopo le fia*
„Wann Aſans Wohnung ſie vorüber komme,
„Vom Haupt zu'n Füſſen ſie ſich hüllen könne,

nè veder deggia
„*I cari figli abbandonati.*“
„Um ihre lieben, ach! verlaſſnen Kinder
Nicht ſeh'n zu müſſen!“

Appena
Giunse al Cadi la lettera,

der Cadi beäugte
Das Schreiben kaum,

ei raccolse
Tutti gli Svati,

als er die Suaten ſammelt,

e pella Sposa andiede,

Und ſeiner ſchönen Braut entgegeneilet,

Il lungo velo, cui chiedea, portando.
den langen Schleier, den ſie heiſchte, tragend.

V. 63—64. Wiederholungsfiguren hat *G* V. 65—66.

65. *Dobro Svati dosli do djevoike,*
Gut kamen die Suaten zur Braut,
66. Glücklich kamen sie zur Fürstin Hause

66. *I zdravo-se povratili s'gnome.*
[Absatz.]
und heil kehrten sie mit ihr zurück.
67. Glücklich sie mit ihr vom Hause wieder

67. *A kad bili Aghi mimo dvora,*
Aber als sie vor des Aga Hof waren,
68. Aber als sie Asans Wohnung nahten

68. *Dve-je chierze s'penxere gledaju,*
sahen die zwei Töchterchen sie vom Fenster
69. Sahn die Kinder oben ab die Mutter

69. *A dva sîna prid-gnu izhogiaju,*
Und die zwei Söhne traten hinaus vor sie

70. *Tere svojoi majçi govoriaju,*
und sprachen zu ihrer Mutter:
70. Riefen:

71. *Vrati-nam-se,mila majko nascia,*
Kehr zu uns zurück, unsre liebe Mutter,
70. „Komm zu deinen Kindern wieder

72. *Da mi tebe uxinati damo.*
Daß wir dir zu essen geben.
71. Iß mit uns das Abendbrod in deiner Halle."

73. *Kad to çula Asan-Aghiniza,*
Als die Gattin Asans das hörte,
72. Traurig hört es die Gemahlin Asans

74. *Stariscini Svatov govorila:*
Sprach sie zum Rangältesten der Svaten:
73. Kehrete sich zu der Suaten Fürsten:

Felicemente giunsero gli Svati
Sino alla casa della Sposa;
Zum Haus der jungen Fürstin kamen glücklich
Die Suaten,

e insieme
Felicemente ne partir con essa.
und von ihrem Hause kehrten
Mit ihr sie glücklich wieder;

Ma allor, che presso alla magion
Furo arrivati, [d'Asano
Aber näher
Als Asans Wohnung sie gekommen waren,
dal balcon mirorno
La madre lor le due fanciulle,
So sah'n vom Erker ihre liebe Mutter
Die zarten Töchter

e i figli
Usciro incontro a lei.
und die jungen Söhne,
Und eilten zu ihr:

— — — — — — — —

— — — — — — — —

„Deh, cara madre,
„Tornane a noi;
Liebe, liebe Mutter!
„Komm wieder zu uns,

dentro alle nostre soglie
„A cenar vienne!"
komm in deiner Halle
Mit uns das Abendbrot zu essen!"

La dolente Sposa
Del Duce Asano, allor che i figli udio,
Seufzend,
Als sie das Sprechen ihrer Kinder hörte,
Volsesi al primo degli Svati:
Wandt sich des Herzog Asans bange Gattin
Zum ersten von den Suaten:

V. 74. Fürst hier in der Grundbedeutung der erste, oberste.

75. *Bogom, brate Svatov Stariscina,*
In Gott (mein) Bruder, Älteſter der Suaten,
74. Bruder
76. *Ustavimi Kogne uza dvora,*
Halte mir die Pferde vor dem Hof an,
74. laß die Suaten und die Pferde
75. Halten 'wenig vor der lieben Thüre
77. *Da davujem sirotize moje.*
Daß ich meine Waislein beſchenke,

76. Daß ich meine Kleinen noch beſchenke.
[Absatz.]

78. *Ustavise Kogne uza dvora.*
Sie hielten die Pferde vor dem Hofe an.
77. Und sie hielten vor der lieben Thüre.

79. *Svoju dizu ljepo darovala.*
Ihre Kinder beſchenkte ſie ſchön:
78. Und den armen Kindern gab sie Gaben

80. *Svakom' sinku nozve pozlachene,*
jedem Söhnchen goldverzierte Meſſer (?)
79. Gab den Knaben goldgestickte Stiefel
81 *Svakoj chieri çohu da pogliane;*
Jeder Tochter Loden bis zum Boden,
80. Gab den Mädchen lange reiche Kleider
82. *A malomu u besicje sinku*
doch dem kleinen Söhnchen in der Wiege,
81. Und dem Säugling hülflos in der Wiegen

„*O vecchio*
„*Fratello mio,*
„O mein alter
„Geliebter Bruder,
deh ferminsi i cavalli
„*Presso di questa casa,*
laß vor dieſem Hauſe
„Die Roſſe harren,
ond io dar possa
„*Qualque pegno d'amore agli orfanelli,*
Figli del grembo mio.
Daß ich dieſen Waiſen,
„Den Kindern meines Buſens noch ein Zeichen
„Der Liebe geben kann!»

Stettersi fermi
Dinanzi alla magion tutti i cavalli;
die Roſſe harrten
An Aſans traur'gem Haus,

Ed ella porse alla diletta prole
I doni suoi, scesa di sella.
und abgeſtiegen
Vom Roß gab ſie den Kindern ihres Geſchenke: [Buſens

Diede
Ai due fanciulli bei coturni, d'oro
Tutti intarsiati,
gab mit Gold beblümte ſchöne
Halbſtiefel beyden Söhnlein,
e due panni alle figlie,
Onde dal capo ai piè furon coperte:
und den Töchtern
Zwey Kleider, die von Kopf zu Fuß ſie deckten;
Ma al piccolo bambin, che giacea in culla,
Dem Säugling aber, welcher in der Wiege
Noch hülflos lag,

V. 78. *G* hat den Fehler in *W* vermieden. Pniower A. f. d. A. X. 405 ff. konnte, trotzdem er eine wörtliche Übersetzung besaß, noch glauben, die Mutter sei ins Haus getreten!

83. *Gnemu saglie uboske hagline.*
[Absatz.]
ihm ſchickt ſie ein Armenkleidchen.
82. Gab ſie für die Zukunft auch ein Röckchen.
[Absatz.]
84. *A to gleda Junak Asan-Ago:*
Das ſchaut der Held Aſan Aga
83. Das beyseit ſah Vater Asan Aga
85. *Ter dozivglie do dva sina svoja:*
und ruft ſeine zwei Söhne zurück:
84. Rief gar traurig seinen lieben Kindern:
86. *Hodte amo, sirotize moje,*
Kommt hieher, ihr meine Waislein,
85. „Kehrt zu mir ihr lieben, armen Kleinen
87. *Kad-se nechie milovati na vas*
88. *Majko vascia, serza argiaskoga.*
[Absatz.]
wenn ſich euer nicht erbarmen will
eure Mutter ſchlechten (feigen) Herzens.
86. „Eurer Mutter Brust ist Eisen worden
87. „Fest verschlossen, kann nicht Mitleid fühlen.“
89. *Kad to çula Asan-Aghiniza,*
Als Aſans Gattin das hörte,
88. Wie das hörte die Gemahlin Asans
90. *Bjelim liçem u zemgliu udarila;*
Mit dem weißen Antlitz ſchlug ſie auf die Erde,
89. Stürzt sie bleich, den Boden schütternd, nieder,
91. *U pût-se-je s' duscjom raztavila*
Mit eins trennte ſie ſich von der Seele
90. Und die Seel' entfloh dem bangen Busen,

Da poverello un giubbettin mandava.

Dem ſchickte ſie ein Röcklein.

Tutto in disparte il Duce Asàn vedea:
Der Vater, alles in der Ferne ſehend,
E a se chiamò figliuoli.

Rief ſeinen Kindern:

„A me tornate,
„Cari orfanelli miei,
„Liebe Kleine, kehret
Zu mir zurück!

da che non sente
„Più pietate di voi la crudel madre
„Di arruginito cor.“

der fühllos wordnen Mutter
Verſchloßne Bruſt von Eiſen, weiß von keinem
Mitleiden mehr.“

Udillo; e cadde
L'aflitta Donna,
Die jammervolle Gattin
Hört Aſans Wort,
col pallido volto
La terra percuotendo;
und ſtürzt, mit blaſſem Antlitz
Die Erde ſchütternd,

e à un punto istesso
Del petto uscille l'anima dolente,
und die bange Seele
Entfloh dem bangen Buſen, als, die Arme!

V. 84 vgl. Anm. zu 52, 55.

92. *Od xalosti gledajuch sirota.*
aus Trauer, angesichts der Waisen.
91. Als sie ihre Kinder vor sich fliehn sah.

Gli orfani figli suoi partir veggendo.
Sie ihre Kinder sah von ihr entfliehen.

Zusammenfassung.

H^0 hat 93 Verse, *O* 92 (V. 65 von H^0 fehlt), *F* 102, *W* 99, *G* 91. Düntzer a. a. O. S. 392 gibt irrtümlich für *W* 98, für *O* 102 an.

In *O* finden sich:

1. nur zwei Motivationen, 9 (od stida) und 92 (od xalosti);

2. nur eine beklagende und drei beurteilende Bezeichnungen: 15 jadna = die Gramvolle, durch Leiden Elende. Aber dieser Ausdruck ist durch seine Häufigkeit im Volksmund sehr in seiner Bedeutung geschwächt. In der Lika sollen die Weiber ihre Mitteilungen gewöhnlich mit jadna ti sam! einleiten, auch wenn sie nichts Trauriges zu berichten haben. Man hört auch: Jadna moja gospo! als sei klagen und klagen helfen ihr häufigstes Geschäft. 11 vjerna = die treue ist ebenfalls konventionell. 43 dobra = gut, vornehm, steht im Verseingang wohl in moralischer Bedeutung.

3. Eine Interjektion und zwei Beschwörungsformeln. 47 Aj, 47 tako te ne xelila, bratzo! und 75 Bogom brate, svatov stariscina. Erstere, von *F* (Viaggio I 105 e) gut erklärt, bedeutet etwa: So wahr ich nie in die Lage kommen möge, dich nach deinem Tode, also vergebens herbeizusehnen. Der Bruder ist der Schwester Schirm und Schild, ihn zu verlieren gehört zum Ärgsten, was ihr widerfahren kann.

4. Wiederholungsfiguren, auf die *G* sein Hauptaugenmerk gerichtet hatte. Mehrfach ist eine Anadiplosis durch eine Anapher wiedergegeben, z. B. 41, 42. Wenn *G*, wie Pniower a. a. O. bemerkt, V. 33—34, 45—46, 77—78 Anaphern hat, die bei *O* fehlen, so weist dieses dafür solche in 30—31, 54—55 auf, die *G* nicht nachgebildet hat.

5. Acht Parallelstellen[1]) 2—5; 14—32; 20—72; 33, 34—81,

[1]) Verszahlen hierfür nach H^0, des fehlenden Verses in *O* halber.

82; 58, 59—63, 65; 60—68; 74—90; 77—79. In achtzehn Versen ist von den Kindern die Rede, 19, 26, 33, 34, 35, 38, 50, 61, 69, 70, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87. In der Anwendung der Diminutivformen ist eine gewisse Zurückhaltung beobachtet. Die Kinder werden *O* 33, 34, Söhne und Töchter genannt (auch 69, 70 hat *H* Söhne und Töchter), aber das Kleinste Söhnchen, alle zusammen Waislein; im letzten Verse heißen sie die Waisen.

6. Acht Dialogstellen, 12—13, 20—22, 25—26, 47—50, 56—61, 71—72, 75—77, 86—88, also 25 von 92 Versen. Davon entfallen 2 auf die Söhne, 3 auf die Töchter, 5 auf den Vater und 15 auf die Mutter. Der Charakter der Ballade ist also episch-dramatisch; weder „Klage" noch „Preis" drückt er in Worten aus. Nur der von J. Grimm so bewunderte Eingang gehört, wenn man so sagen darf, der Anschauungslyrik an. Wir blicken in ein Landschaftsbild, das uns etwas Fernes, Helles, unendlich Reines vor die Seele zaubert. Aber unter dem weißen Zelte wohnt der Schmerz. Auch dieser Kontrast ist ganz unabsichtlich; der Hörer erlebt ihn, ohne ihn zu denken. Alles übrige ist Handlung, äußere und innere Handlung, von der lakonisch nur das Wesentliche und das in monotoner Weise berichtet wird. Der Gefühlsinhalt ist durch die stereotypen Wendungen und das Gleichmaß der Verse gleichsam gebunden. Der Ausdruck „Klaggesang" hat nur in bezug auf den rezitierenden Vortrag Berechtigung.

Nach Vuk bedeutet das Verbum bugariti „einen Klaggesang anstimmen". Das deutsche Wort hat er vielleicht von Goethe. Den klagenden Tonfall des Rezitators suchte nun *F* durch Worte zu ersetzen, da die einfache Tatsachensprache wohl auf ein Naturvolk (Viaggio I, 88), wie die Dalmatiner, nicht aber auf seine Landsleute erschütternd zu wirken vermochte. Er hat

1. dem *O* seinen kindlichen Sprachton genommen, indem er ikavische in jekavische Formen änderte. H^0 enthält allein in den ersten 5 Versen zwanzigmal den Laut i, *O* nur zehnmal.

2. seine Übersetzung durch pathetische Weitschweifig-

keit[1]) und Sentimentalität für seine Zeitgenossen mundgerecht gemacht, für uns verdorben. Durch Zusätze und Enjambement sucht er die Erzählung zu verdeutlichen und zu beleben.

W hat:

1. Sieben Interjektionen, 21 Ach, 25 o, 37 ach, 48 Ach! 55 Ach, 63 ach! 79 o.

2. Sechsundzwanzig Worte, die Schmerz, Bedauern, Beurteilung ausdrücken, Rührung erwecken sollen. 6 ächzt er, 9 Pein, 13 harte, 14 schmerzvoll, 16 verzweifelnd, 18 ängstlich, 19 zarte, 20 weinend, 27 arme, 28 Unglücklichen, 33 bange, 34 traur'ge, 36 zarten, 38 Arme, 39 unbarmherz'ge, 47 weinend, 55 unerbittlich, 73 zarten, 76 seufzend, 78 bange, 84 traur'gem, 90 hilflos, 95 jammervolle, 97 bange, 98 bangen, die Arme. Ferner schraubt er die gesellschaftliche Sphäre empor (Herzog, Fürstin), ist im Tone teils hochtrabend, teils schäferlich-sentimental.

G hat:

1. Nur vier Interjektionen, 25 o, 35 ach, 48 ach (später entfernt), 55 o.

2. Sechzehn erweichende Zusätze, 14 harte, 15 voller Schmerzen, 19 ängstlich, 20 weinend bittre Tränen, 23 jammernd, 32 Trauer-Scheidbrief, 36 im bittern Schmerz, 39 bangen, 43 Witwen-Trauer, 46 weinend, 53 unendlich, 72 traurig, 78 armen, 81 hilflos in der Wiegen, 85 traurig, 90 bangen. Neunmal hat er das einfache Adj. lieb, das in *O* nur zweimal die Kinder gebrauchen. Gegen *W*, der 8 Ausdrücke der Liebe anbringt, darunter zweimal das pathetische „geliebter" hat *G* also den klagenden Charakter erheblich vermindert, den herzlichen erhöht. Der Held „ächzt" bei ihm nicht, zweimal setzt er das Adj. bitter, wodurch das Schmerzhafte der Lage eindringlicher zur Wirkung gebracht wird; weggefallen ist „verzweifelnd, seufzend" etc. Vieles ist bei ihm schlichter, inniger, volkstümlicher gesagt, die ursprüngliche soziale Sphäre zum Teil wieder hergestellt. Vgl. besonders 11, 22, 43, 78. Ein entschieden unglücklicher Zusatz ist aber „gar traurig"

[1]) 102 Verse.

85 zu Asans Eingreifen. Überhaupt zeigt sich Erkalten der Aufmerksamkeit gegen das Ende. So zieht *G* 68 und 69 zusammen, wodurch er wieder den Parallelismus verwischt. Daß er „beiseit“ in 91 von tutto in disparte habe, wie Düntzer a. a. O. 397** annimmt, ist nicht erweisbar. Ebenso müßte er den „Glanz“ aus der französischen Prosaübersetzung haben, die „brille“ aufweist. Ich halte beides für zufällige Übereinstimmung, weil sich sonst nirgends die Spur einer Beeinflussung zeigt.

V. Erläuterung des Inhalts.

Die Volksballade „Asan Agas Gattin“ liest sich wie die stilisierte, dramatisch bewegte Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit. Allem Anschein nach ist sie ein Gelegenheitsgedicht. Die Frau eines türkischen Herrn wird von diesem verstoßen und stirbt bei ihrer Wiedervermählung eines plötzlichen Todes. Das wäre etwa der äußere Vorfall, den der epische Dichter zu gestalten hätte. Ist die Ballade bald nach dem Ereignis entstanden, so hat er nicht viel verändert und hinzuerfunden. Nichts als das, was die Dichtung zur Dichtung macht. Sein Gemüt gibt dem Inhalt, seine Kunst, die Sprachkunst, Volkskunst ist, gibt dem Ausdruck die reine, geschlossene Form. So ist der Eingang zwar nicht neu erfunden, aber nach Bildern aus der Örtlichkeit gewählt. Ein Lied von Kačić beginnt ähnlich. (S. 224.)

Imotski se bili na kamenu
Kanno labud na vodi studenoj.

dem Sinne nach etwa: die weißblinkenden Häuser von Imoski heben sich ab vom Felsgestein wie der Schwan vom kalten Gewässer.

J. Grimm sagt mit Bezug auf die Dichtung: „Wie sich der auffliegende Vogel erst einigemal im Kreise dreht, kann sie sich plötzlich, nachdem sie eine Weile über ihrem Gegenstand geschwebt, sanft auf ihn niederlassen.“ Der Volkssänger stimmt also gleichsam sich und die Hörer, ehe er die Erzählung beginnt.

Bevor wir dem Gange der Handlung folgen, muß eine Bemerkung allgemeiner Art uns möglichst einwandfreie Bahnen schaffen.

Wir sind so sehr daran gewöhnt, über uns selbst nachzudenken, daß es uns schwer wird, einen Menschen zu fassen, in dem jene Spaltung in zwei Wesen, eines das lebt, und ein anderes, das betrachtet, noch nicht vor sich gegangen ist, und daß wir leicht vergessen, mit welcher Kraft sich jene blinden, dumpfen Affekte entladen, die ganz Affekt und nicht auch irgendwie zugleich Gedanke sind. Wollen wir aber die seelischen Bedingungen für alles das aufdecken, was die Menschen unserer Geschichte reden und tun, so müssen wir ein Innenleben vorzustellen trachten, das sich deutlicher in Werken als in Worten offenbart. Wir denken also zu einer Reihe von Wirkungen die dunklen, aber ertastbaren Ursachen hinzu, geben als Reflexion, was als Aktion vorhanden ist, setzen die Tatsachensprache in Begriffe um. Es dürfen uns dabei zwei Glaubenssätze leiten, ohne die sich überhaupt nichts deuten ließe: die ursprüngliche Gleichheit der menschlichen Natur und die Wandelbarkeit aller Verhältnisse und Anschauungen, also der Typus und die Entwicklungstendenz.

Die Voraussetzungen der Begebenheit liegen in den Sitten und Gefühlsformen des Volkes. Althergebrachte, treubewährte Sitten. Die Zeit ist kriegerisch und roh. Der Mann hat nur als Kämpfer, das Weib nur als Geschlechtswesen Bedeutung. Leidender Gehorsam ist ihr Los. Ihr Stammeserbteil ist die Scham. Scham schützt die Treue. Die Frau, die sich dem Manne nähert, wird verachtet. Es gibt ja neben Familienbanden und Wahlgeschwisterschaft nur noch eine Beziehung zwischen den Geschlechtern. Und diese gilt dem Volke jener Gegenden für unrein. In der Herzegowina soll das Weib mit dem ihr Angetrauten nur durch Vermittelung des Brautführers sprechen. In Montenegro verbirgt sich die Witwe, die ihren Mann beweint, damit niemand sie sehe. In den Volksliedern heißt es häufig: stid je mene na te pogledati, a kamo li s tobom govoriti. (Ich schäme mich, dich anzusehen und wie erst, mit dir zu reden.) Diese Formel gebraucht auch die Vermählte. Spricht sie überhaupt, so spricht sie „leise". Unzweideutig und vernichtend sind die Worte, mit denen in einem der Heldengesänge Marko Kraljević die Braut empfängt, die schutzsuchend in sein Zelt eindringt. In dem

Gedicht „Die Erbauung Skadars“ fleht die „schlanke Neuvermählte“, die eingemauert werden soll, zuerst die Schwäger um ihr Leben an. Umsonst.

Drauf bezwingend Scham und Furcht vor Tadel,[1])
Sprach sie flehend so zu ihrem Herrn:

(Talvj, Volkslieder der Serben, S. 84.)

Scham und Furcht sind typisch für das seelische Verhalten der Verheirateten, in ihrer Art so selbstverständlich wie die Mutterliebe. Fortis erwähnt, was heute noch die Reisenden erzählen, daß der Mann sich entschuldigt, wenn er von seinem Weibe sprechen soll. In den Volksliedern finden sich zwar die verschiedensten Charaktere und die entgegengesetztesten Situationen dargestellt. In der Wirklichkeit ist es aber mit der freien Selbstbestimmung in slavisch-türkischen Grenzgebieten auch heute noch kaum besser bestellt, und jedenfalls muß das scheue, zurückhaltende Benehmen der Gattin als ein sittliches Zeitideal angesehen werden.[2]) B. Stanković gibt in einer Novelle Pokojnikova žena, die Frau des Verstorbenen (Stari dani, srp. knj. zadruga, 76) ein meisterhaftes Gemälde von den Lebensverhältnissen und Seelenzuständen einer bosnischen Frau.

Ehescheidungen sind nichts Ungewöhnliches. Hat die Vermählte keine Kinder, so geht es ihr schlecht. Sie wird mißhandelt, wohl auch heimgeschickt, einzelnen Liedern nach sogar getötet. Ili rodi, ili u rod idi, Sei fruchtbar oder kehre zu deinen Eltern zurück, herrscht Alil Aga[3]) die Gattin an (Vuk. I, Nr. 759). Und ein Asan Aga will sich mit Hilfe des Bruders von der Unfruchtbaren gewaltsam befreien (St. Mažuranić. Hrv. nar. pjesme, Zeng 1876 S. 145. Vgl. auch 147).

[1]) zazor, nach Vuk das Übelansehen einer Handlung, reprehensio.

[2]) Für das verschiedene Verhalten von Mann und Frau, wobei aber immer die Hörigkeit der letzteren im Auge behalten werden muß, vgl. z. B. bei Vuk II, 83, bei Sv. Manojlović, Serb. kr. Dichtungen, Wien 1888, 149. Bekrija Hassan Aga, und Goethes Brief an Gerhard vom 21. April 1827, worin das bezeichnende Wort steht: „Ich bin geneigt ein so barokes Verfahren einer barbarischen Willkür zuzutrauen.“

[3]) Aga = Herr. Die moslemisierten Slaven haben gewöhnlich nur eine Frau.

Für unsere Ballade trifft ein so landläufiger Verstoßungsgrund nicht zu, denn die Frau hat dem Manne fünf Kinder geboren: zwei Söhne, zwei Töchter, und das Jüngste ist wiederum ein Knäblein.

Wird eine Frau wegen Untreue verstoßen, so erhält sie das Hochzeitsgeld nicht zurück, das ist nach Vuk und Miklosich 438, 30 jene Summe, die ihr nach türkischem Rechte vor dem Richter für den Fall der Verstoßung versprochen wurde. „Ihre Schande" wird ihr nicht bezahlt.[1]) — Der Frau des Asan Aga aber wird ihr ganzer Brautschatz mitgegeben, was ausdrücklich hervorgehoben wird. Kein Schatten des Verdachtes ruht also auf ihr. Nicht nur das Wort des Sängers (V. 11) und die Rückgabe des Heiratsgutes bestätigt dies, sondern auch die Zahl und das Drängen ihrer Bewerber. Daß der Aga seinem Weibe die ganze Ausstattung (podpuno vjençanje, V. 30) zuerkennt, sagt aber nicht nur, daß er ihr nichts vorzuwerfen hat; es ist damit auch die radikale Art seines Vorgehens gekennzeichnet. Und es bedarf keiner besonderen Deutungskunst, um zuzugeben, daß der Anlaß zu dieser mit so scharfer, unerbittlicher Energie durchgeführten Verstoßung ein völlig individueller ist. Nicht Kinderlosigkeit, nicht Verdacht der Untreue — Asan Aga verbannt seine Gattin, weil sie nicht zu ihm gekommen ist, als er verwundet in seinem Zelte lag. Mutter und Schwester besuchten ihn frei; „a ljubovca od stida ne mogla". — Sie hatte den Mut nicht, zu ihm zu gehen, sagt Fortis kurz und gut in seinem Argomento, und Asan habe dies für einen Mangel an wohlmeinender Gesinnung genommen. Wir aber wissen, es war „Scham und Furcht".

Es steht ein Vers in diesem Gedicht, eine Beschwörungsformel. Die Frau fleht einmal ihren Bruder an mit dem stärksten Wort, das ihr zu Sinne kommt, und dieses lautet: O daß ich dich nie vergeblich herbeiwünschen müßte! — Der Aga, so scheint es, hat sein Weib vergeblich herbeigewünscht. Und nun läßt er ihr sagen, sie dürfe ihn nicht mehr im Hofe

[1]) Dr. Friedrich Kraus, Sitte und Brauch bei den Südslaven. Wien 1885. 569.

erwarten, nicht im Hofe und nicht bei den Seinen. Nicht erwarten! Wieder so ein stereotyper Ausdruck, aber wie geschaffen für diese eine besondere Situation. Hat er doch selbst umsonst auf sie gewartet. Die Maßlosigkeit seiner Strafe ist der beste Maßstab für die Stärke seiner getäuschten Erwartung. Sinnlos ungerecht ist dieser Zorn. War Asan Agas Gattin nicht gewöhnt, nur auf Befehl zu handeln? Wußte sie, ob ihr Herr nach ihr verlangte? Sie hatte zu warten, bis er sie rief. Ihr Verhalten ist typisch. Er aber — und das ist jenes Merkwürdige, Neue, jener Ansatz zur Höherentwicklung, von dem ich sprach — er schwieg: sie sollte ungerufen kommen. Er trug in seinem Leiden Verlangen nach einer impulsiven Kundgebung rein menschlichen Anteils, er forderte von einem gebundenen, scheu, fast willenlos gemachten Geschöpf eine freie, mutige Handlung der Liebe. Sie hat kein Herz, sagt er, als diese ausbleibt. — Doch nein, das sagt er jetzt noch nicht. Aber später, in einer Situation, die, obwohl aufs furchtbarste gesteigert, dem Grundverhältnis nach für sie dieselbe ist, da sagt er laut, sie hat ein schlechtes Herz. Dieser innere Parallelismus liefert denn auch den Schlüssel zum Verständnis. Für dieses Verhalten gibt es nur eine Erklärung: dieser Mann sieht auf sein Weib nach mehrjähriger Ehe nicht mit der Gleichgültigkeit, mit der die Männer seines Stammes ihre häuslichen Verhältnisse zu behandeln pflegen. Es ist ein dunkles, sonderbares, sich selbst nicht kennendes Verlangen nach einer Liebe da, die über das Geschlechtliche hinausgeht.

So betrachtet, liefert diese Dichtung einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Gefühle. Doch kehren wir nach dieser Vorausnahme des Resultates zu den Teilvorgängen der Handlung zurück.

Der Aga läßt die Frau von Haus und Hof verweisen und gibt mit keinem Worte an, warum. Unmittelbar vorher hat er offenbar seine Entschließung den Verwandten seines Weibes mitgeteilt, denn zugleich mit der Botschaft an sie ist auch ihr Bruder schon auf dem Wege, um sie heimzuholen. — Furchtbar trifft die Ahnungslose der plötzliche Schlag. Sie weiß nichts davon, daß nur zornige Liebe so strafen kann; sie

fühlt nur das Beispiellose der Mißhandlung. Sie fortzujagen wie eine Schuldige! Von ihren fünf Kindern sie zu reißen! Ein Übermaß von Schmerz und Schande, das zu ertragen sie kaum fähig sein wird. Aber kein Gedanke an Widerstand, kein Laut, keine Frage. — Noch eh' sie fassen kann, was werden soll, glaubt sie den Hufschlag seines Rosses zu vernehmen. Alles Blut drängt zum Herzen zurück, alle Fassung verläßt sie, die bloße Möglichkeit einer Begegnung erscheint ihr ärger als der Tod. Aus dem höchsten Stockwerk will sie sich herunterstürzen. Er soll sie nicht lebend wiedersehen! – Die Rufe ihrer Töchter bringen sie noch zur Besinnung.

Sind nicht Väterchens, nicht Asans Rosse,
Oheim Beg Pintorovich ist kommen.

Mit einem Schmerzensausbruch wirft sie sich nun dem Bruder an die Brust. Schweigend reicht ihr der den Scheidebrief. Ihn wurmt die „Schande". Sie liest, hat sich gefaßt, in ihr Schicksal ergeben. Die Knaben küßt sie auf die Stirn, die Mädchen auf die rosigen Wangen, aber als sie ihr Jüngstes verlassen soll, da ist's, als risse man ihr das Herz aus dem Leibe. Gewaltsam führt der Bruder sie fort. Und schleunig will er sie wieder vermählen. Sie fleht, sie beschwört ihn:

O so wahr ich dich nicht missen könnte,
Gib mich keinem andern mehr zur Frauen,
Daß mein armes Herz nicht bricht vor Jammer.
Seh' ich meine kleinen Waisen wieder.

Sie spricht nur von den Kindern. Durch ihre Weitergabe an einen neuen Gebieter wird die Trennung von ihnen unwiderruflich. Von Liebe zu ihrem ersten Gatten, wie Fortis sie hinzudenkt, ist in diesem Widerstand nichts zu verspüren. Wohl aber zittert etwas darin wie Angst und Abscheu vor einem zweiten Herrn. Am deutlichsten ist das Vorgefühl der tödlichen Gewalt des Schmerzes ausgeprägt, dem sie schon einmal fast erlegen wäre.

Hiermit hat die tragische Situation ihren höchsten Ausdruck erreicht. Nicht nur verstoßen, nicht nur von ihren Kindern getrennt, auch wiedervermählt soll sie in Eile werden. Und nun wird Gedanke, was früher Handlung war; nun versucht sie keinen Selbstmord mehr, sie sagt: das könnte ich nicht überleben. So bereitet diese Stelle schlicht und klar auf

die Katastrophe vor, die durchaus nicht, wie sonst in solchen Liedern, nur ein dichterischer Verlegenheitsabschluß, sondern psychologisch und physiologisch voll und tief begründet ist.

Der Bruder schaltet mit ihr wie mit einer Sache. Die beleidigte Familie will sich durch die schleunige Wiedervermählung offenbar eine Art Genugtuung verschaffen. Die Geschiedene wird dem eifrigsten der Freier, dem Kadi von Imoski, versprochen und in feierlichem Hochzeitszuge zu Pferde am Hofe des Aga vorübergeführt. Einen langen Schleier hat sie sich erbeten, er wirkt wie ein Symbol für das jede Berührung Scheuende, in sich Zurückgedrängte ihres armen, wunden, mißhandelten Wesens. In jener Botschaft an den Bräutigam liegt aber durch den Hinweis auf die Kinder auch die Bitte um Schonung für ihren verstörten Gemütszustand. Einen langen Schleier hat sie sich erbeten, aber spähende Kinderaugen sehen hindurch. Die beiden Knaben treten vor das Tor und sprechen, wie um ein kindliches Lock- und Trostmittel an der Traurigen zu versuchen:

Komm zu uns zurück, du liebe Mutter.
Komm doch, daß wir dir zu essen geben.

Da erbittet die Neuvermählte sich die Gunst, ihre Kleinen zum Abschied beschenken zu dürfen. Man hat sich gefragt, woher sie die Gaben nahm, wohl gar gemeint, sie hätte die Verteilung vorbereitet. Mit Unrecht. Das Hervortreten der Kinder ist für den Hochzeitszug ein unvorhergesehener Zwischenfall, für die Mutter aber geradezu furchtbar. Doch ist es Sitte, daß die Braut nicht nur Geschenke empfängt, sondern auch gibt, in manchen Gegenden sollen selbst Vorübergehende kleine Gaben erhalten. Das Heiratsgut wird meist im Zuge mitgeführt. Linnen, gestickte Tücher und ähnliches hat sie zu verteilen. Möglich, daß auch für Bettler vorgesorgt ist. Wir haben es ja nicht mit einfachen Bauern, sondern mit den Herrschenden und Ersten der Gegend zu tun.

Die Bitte der Braut, man möge die Pferde halten lassen, kann ihr nicht gut verweigert werden. So gibt sie denn, vom Rosse herab, das Prächtigste, was sie zuhanden hat, den größern Kindern; dem Säugling aber sendet sie — ein Waisenkleidchen. Das ist nun freilich kein Geschenk für

das Knäblein, das ist ein heißer, stummer Vorwurf für den Gatten: „Deine Kinder hast du der Mutter beraubt!“ Das ist die Sprache, die sie sich gestattet, das einzige Zeichen, das ihm gilt, die Erwiderung auf jene unselige Botschaft. Und vielleicht, gestärkt durch die Bitterkeit über das erlittene Unrecht, vielleicht wäre sie weiter geritten, hätte auch diese Trennung noch überlebt.

Aber der Aga hat dem Vorgang zugesehen! Er hat den Mädchen nicht gewehrt, sich ans Fenster zu drängen, hat den Knaben gestattet, vor das Tor zu treten. Er läßt es schweigend geschehen, daß sie die Mutter auffordern, heimzukommen. Er greift nicht störend ein, als sie die Kinder beschenkt. Wozu das alles? Was erwartet er von diesem Abschied? — Was er einmal schon erwartet hat. Etwas Ungehöriges und Unerhörtes, eine freie, befreiende Liebestat. Gewiß, er weiß nicht, daß er sie erwartet. Wie könnte er meinen, die nunmehrige Braut eines andern müsse sich vom Pferde werfen, ihre Kinder an sich reißen, der Sippe erklären: „Ich ziehe nicht weiter, mein Platz ist ja hier!“ — So hätte sie damals zu ihm eilen müssen, als er ihrer bedurfte, die „Scham“ besiegen, die „Furcht“ überwinden, die Sitte mißachten: fühlen wie er. Aber wie sie damals nicht handelte, wird sie auch jetzt nicht handeln, sie wird sich weiter führen lassen, einem andern schweigsam gehorchen wie ihm. — Gewiß, von der Reue des Aga steht nichts im Originale, aber es steht darin, daß er erwartet hat, die Mutter werde sich der Kinder erbarmen. Sie hat kein Herz, sagt er sich, genau wie damals; und was der Anblick der rührenden Leidensgestalt, was jener stumme Vorwurf im Gruß an das Jüngste in ihm zur brennenden Selbstqual gesteigert haben mochte, das verwandelt sich jetzt in jene Grausamkeit des Schmerzes, die Enttäuschung mit Kränkung, Weh mit Weh zu vergelten strebt. Jetzt tritt er unerwartet hervor, jetzt ruft er angesichts der eigenen Kinder, angesichts des ganzen Hochzeitszuges, rücksichtslos und furchtlos, wie es seine Art ist, unbekümmert um das, „was man von ihm denken könnte“:

Kommt hieher, ihr meine kleinen Waisen,
Findet ihr bei jener kein Erbarmen;
Schlecht und feig ist eurer Mutter Herz.

Es ist nicht diese zweite, furchtbarere Verkennung allein, die wie ein Stoß ins tiefste Leben wirkt, es muß auch etwas wie ein Blitz des Erkennens gewesen sein, der in diesem Augenblick die Brust der unglücklichen Frau durchzuckte. Ein jähes, furchtbar plötzliches Verstehen, daß nur zürnende Liebe sie aus ihrem Heim vertrieben und daß diese stolze, trotzige, grausame Mannesliebe bis zum letzten Augenblick etwas festgehalten haben mußte, das einer wahnsinnigen Hoffnung sehr ähnlich sah. Das Wiedersehen mit ihren Kindern allein hat das leidergebene Weib nicht getötet. Aber der Anblick ihres Gatten, vor dem sie einmal schon dem Tode zugeflohen war, und jenes Wort, in das sich alles drängte, was man ihr an Qual und Kränkung angetan, und der Klang jenes Wortes, der ihrem Gefühle alles enthüllt, was sich ihr Denken nicht entwirren konnte, und der Jammer der Kinder, die zwischen den entzweiten Eltern stehen, Zeugen und Opfer ihrer gebundenen, gebannten Liebe: das alles steigert den Affekt in ihr zu einem Grade, wo er, nach innen wirkend, töten muß.

Schon Fortis hat die drei Momente nicht unglücklich hervorgehoben, die der Volkssänger nicht zu entwickeln vermochte: den Vorwurf der Fühllosigkeit, den Abschied von den Kindern und den Verlust eines Gatten, den sie „in ihrer Weise liebte, wie sie geliebt war". Den Wunsch des Aga, die Frau möge zurückkehren, hat Pypin (Vjestnik Evropy 1876, VI, 729), hinzugefügt. Meines Wissens hat später nur Pniower, der noch mit unzureichenden Hilfsmitteln die Handlung einer gewissenhaften Analyse unterzog, das wahrhaft Tragische im Zusammentreffen der Beiden erkannt und so auch die Katastrophe richtig gewürdigt. Nicht der Abschied von den Kindern, das Wort ihres Gatten gibt ihr ganz eigentlich den Todesstoß.

So umschließt das Lied von der edlen Frau des Asan Aga nicht allein die Tragödie des gebundenen Weibes, sondern auch die Tragödie des Mannes, der im Widerspruch mit der herrschenden Sitte von seinem Weibe nicht leidenden Gehorsam, sondern tätige Liebe, nicht die Form, sondern die Seele begehrt.

VI. Gliederung des Inhalts.

Professor Marković, Rad CXXXIII, setzt für die fünf Teile der Dichtung, für Exposition, Steigerung, Kulmination, Umkehr und Katastrophe, Verszahlen an, die ich folgendermaßen verändert sehen möchte: I (Exposition) 9+4, II (Steigerung in drei Stufen) a) 9+4, b) 5+5+4, c) 4+1; III (Kulmination)[1]) 5; IV (Umkehr in drei Stufen) a) 11+4, b) 11, c) 11; V (Katastrophe) 4.

Diese Einteilung ist von Goethe.[2]) So hat er die Ballade gegliedert, wenn man von geringfügigen Unterschieden absieht. Das heißt nicht mehr und nicht weniger als: er hat ihre innere Form enthüllt. Die Höhe liegt gerade in der Mitte V. 46—50, das erregende Moment, als Wirkung und Rückwirkung gefaßt, birgt sich in V. 9 und 12, 13; das tragische in V. 51; das Moment der letzten Spannung wäre vielleicht in das Zusammentreffen der beiden, also in V. 83 zu setzen, der freilich bei Goethe entstellt ist. Es könnte aber, wieder als Wirkung und Rückwirkung gefaßt, in V. 82 und 86. 87 verlegt werden.

Grundzüge der Handlung und Charaktere.

Der Dichter erzählt ein Frauenschicksal. Das verkannte Herz des Weibes, das keinen eigenen Namen führen darf, regelt den Lebenspulsschlag seiner Dichtung. Ihr Verhängnis entsteht aus einem Fehler, der als eine Tugend gilt, aus einem

[1]) Hier die Stelle, in der die tragische Situation am reinsten und stärksten zum Ausdruck kommt. Und hier, V. 49—50, findet sich, wie zur Erhöhung des Ausdrucks, auch einmal der Endreim ein.

[2]) Verglichen mit der Ausgabe C^1 der Werke.

Parzivalfehler könnte man sagen. Es entwickelt sich Schritt für Schritt aus der Situation und den Charakteren, aus dem Gegensatz zwischen Norm und Impuls, zwischen traditionellem und individuellem Verhalten. In der Gruppierung der Personen, wie in der Zahl und Art der Vorgänge herrscht Parallelismus. Als Familienangehörige des Paares werden an des Mannes Seite Mutter und Schwester, an der des Weibes Mutter und Bruder genannt. Paarweise reden und handeln auch die Kinder. Das Jüngste aber, mit der Mutter noch aufs innigste verbunden, bildet den unsichtbaren Mittelpunkt der Handlung. Der Kadi, der Oberste der Suaten, und der Zug der Hochzeitsgäste schließen die Gruppe. Erwähnt werden also dreizehn Personen, von denen nur eine mit einem Eigennamen bezeichnet wird: Asan, d. i. Hassan. Deutlich ist nur die Frau charakterisiert. Die stärksten Empfindungen paaren sich in ihr mit der zartesten Äußerungsform (33, 34, 59, 76, 82). Zweimal läßt sie Gegenstände für sich reden: eine Bitte um Schonung und ein Vorwurf, der Schleier und das Bettlerkleidchen. Sehr schlicht, aber nicht würdelos ist sie in Haltung und Worten. Dem Manne gegenüber scheu wie ein Reh. Zweimal leistet sie dem Bruder Widerstand (37, 47). Sanft von Natur aus, wird sie leidenschaftlich bis zur Selbstzerstörung durch ihr Schicksal (18). Zweimal widerfährt ihr bitterstes Unrecht. Das erste Mal lähmt es sie auf Augenblicke (15), das zweite Mal für immer (89).

Der Parallelismus der Vorgänge läßt sich auch sonst verfolgen. Zweimal nur handelt und redet der Aga, am Anfang und zum Schluß. Sein Gemüt ist düster, seine Worte sind henkershart. Zweimal handelt stumm der Bruder, jedesmal im nämlichen Sinn. Zweimal bewegen die Kinder sich gegen die Mutter, um sie zurückzuholen, zuerst die Mädchen, zuletzt die Knaben. Zweimal wird des Jüngsten gedacht. Zweimal soll die Mutter Abschied nehmen. Auch auf Nebensächliches erstreckt sich die Zweizahl. Zwei beschriebene Blätter spielen eine Rolle, zweimal wird die Frau zu Pferde fortgeführt, um zwei kontrastierende Ereignisse dreht sich das Ganze. Das Wort Herz findet sich zweimal, in der Mitte und im Gegensatz hierzu am Schluß.

Angesichts dieses Reichtums an landschaftlichen, nationalen, menschlichen und künstlerischen Zügen, der sich in 92 Verse zusammendrängt, wird man die Schätzung gerechtfertigt finden, die der Klaggesang, wie eingangs gezeigt, bei Herder, Goethe, Grimm gefunden hat. Goethe hat einmal von der Ballade als Gattung gesagt, sie habe etwas Mysteriöses, und dies liege in der Vortragsweise. Der Sänger habe nämlich seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinn, daß er nicht wisse, wie er sie ans Tageslicht fördern wolle. An einer Anzahl solcher Gedichte ließe die ganze Poetik sich vortragen, weil hier die Elemente wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen seien, das nur bebrütet werden dürfe, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.

Solche zusammengefaltete Goldflügel schimmern denn auch aus diesem Meisterstück südslavischer Volkspoesie.

VII. Sind Beziehungen zu andern Volksliedern vorhanden?

Prof. Šurmin hat in seiner kroatischen und serbischen Literaturgeschichte (Agram 1898, S. 23) 31 Volksliedersammlungen angeführt. Die erste, noch immer eine der schönsten und besten, bringt in der Belgrader Ausgabe (1887—1902) allein 2015 Stücke. Zu der jüngsten hat die Matica Hrvatska binnen zwanzig Jahren etwa 25000 Nummern aus Kroatien, Slavonien, Dalmatien, Bosnien und der Herzegowina gesammelt, wovon bisher eine Auswahl in 4 Bänden (Agram 1896—1899) erschienen ist. Die kürzesten tragen epigrammatischen Charakter, von den längsten füllt jedes für sich schon ein Buch. Reiches Material ist noch in Zeitschriften zerstreut. In Betracht kommen auch die bulgarischen Volkslieder. G. Rosen schätzt 1879 die bis dahin veröffentlichten auf $1^1/_2$ Tausend. Ich weiß nicht, ob sich unter allen diesen Liedern eins befindet, das mit dem unsrigen das Grundmotiv gemeinsam hätte. Höchstwahrscheinlich nicht. Es handelt sich doch um einen vereinzelten Vorfall. Aber vielleicht hat dieser Vorfall zu mehreren Gestaltungen Anlaß gegeben und niemand hat die Varianten aufgezeichnet? Vielleicht auch war die Ballade ein Glied in einem Zyklus von Familienliedern, der gleichnamige Personen in verschiedenen Situationen mit verschiedenen Charakterzügen verwendet? Vielleicht war sie endlich ein Mutterlied, besaß die Kraft, neue, ihr ähnliche Poesie zu erzeugen? Diese drei Möglichkeiten greifen ineinander, können aber doch deutlich geschieden werden. Für die erste weiß man bis jetzt

kein Zeugnis. Auf die zweite könnte man durch den Umstand geführt werden, daß die Namen Hassanaga und Hassanaginica sich u. a. auch in einer Reihe von Frauenliedern aus der Herzegowina und dem Küstenlande finden und daß diese Lieder Ehestandsgeschichten bald tragischer, bald heiterer Art behandeln. Man könnte sie dem Ausgang nach in Balladen und Romanzen scheiden.[1]) Sie bringen slavische Lebensformen in türkischem Kostüm, und wenn es wahr ist, daß die Lieder je älter desto besser waren, wie der Ragusaner G. Ferrich annimmt, so gehören sie mit ihren teils grausamen, teils lasziven Zügen einer späteren Zeit an als unser Gedicht.

Der schon erwähnten Epistel von Ferrich an J. v. Müller sind 37 illyrische Lieder in lateinischer Bearbeitung beigefügt. S. 62—64 bringen die Anfangsverse der Originale. Das erste, die Asanaginica, ist aus Fortis, denn die Übersetzung hat veste purpurea, patriam in aulam, cothurnos, mater ferrea. Ein zweites beginnt:

Assan-Aga na kuli sighiasce . . .

Es ist derb satirisch, übermütig, schließt mit einer landläufigen Sentenz. Vgl. hierzu Petranović, Serb. Volkslieder aus Bosnien, Sarajevo 1867, Nr. 152 (Asan-aga na gradu sjedjaše . . .) und das von Jagić, Rad XXXVII, bezeichnete, jetzt bei Vuk V. 5—49, beide weit schwächer.

Ein drittes fängt an:

Hvalilase Assan-Aghiniza . . .

Ich setze es hierher. (Im lateinischen Text hat Ferrich überall die Namen geändert.)

Turcaicas inter matronas his bona se se
Jactabat conjux vocibus Ibraimi.
Qualem habeo ipsa virum! Summo cum mane precari
In templo superos it meus Ibraimus,
Me super extendit pretiosae stragula vestis,
Et mea linteolo contegit ora levi:
Cum redit e templo pretiosae stragula vestis,
Linteolumque sua detrahit ipse manu.
Basiat ore, pilis labii fodicat mihi malas,
Sol est ortus, ait, lux mea, surge thoro.

[1]) Marković, Rad CXXXVIII.

Jagić (a. a. O., 137) hat Varianten dieses Gedichtes in Vuks Frauenliedern aus der Herzegowina Nr. 162, jetzt 341 und I, 735 gefunden. Hier ist das oben angesponnene Motiv durch eine Fortsetzung in eine Liebessatire ärgster Art verwandelt. (Vgl. hierzu das Asanaginica betitelte Stück bei St. Mažuranić, S. 145.)

Eine innere Beziehung zu unserer Ballade ist nicht vorhanden. Auch Nr. 679, 687 u. a. weisen nur Namensgleichheit auf.

Anders steht es mit zwei Balladen V. 672 und 764, die knapp und gräßlich dasselbe erzählen. Der zur Eifersucht gereizte Aga ersticht das Weib, mit ihr zugleich sein ungebornes Söhnchen. Der Schluß ist von brutaler Kürze. Tat und Strafe. Im Weibe den Sohn. (Dazu Mažuranić nochmals 145.) Hier könnte man schon eher Verwandtschaft vermuten, etwa in der Weise, daß der aus einer Erzählung bekannte Name auf die Personen der anderen übertragen wurde.

Als Gegenstücke zu den zitierten Nummern können III, 28 und VI, 69 gelten, wozu aus Mažuranić S. 148 und 150 heranzuziehen sind. Kuna-Hassan entzweit sich mit seiner Gattin und vernachlässigt sie jahrelang. Die weiße Kaduna bittet ihre Mutter um Rat. Soll sie ins Wasser springen oder sich, jung wie sie ist, erhängen, um sich so an ihm zu rächen? Belehrt, entwendet sie dem Aga Gewänder, Waffen und Pferd und flieht zu dem Uskokenhäuptling Ivan nach Zengg. Dort läßt sie sich taufen und führt, als Mann verkleidet, ein kühnes Räuberleben. Da Kuna-Hassan sich wieder verheiraten will, überfällt sie den Zug, fängt und mißhandelt den Ungetreuen, gibt sich ihm zu erkennen, gräbt ihm die Augen aus, schlägt ihm das Haupt ab. Um Streit zu verhüten, entdeckt sie sich später einem Gefährten und vermählt sich mit ihm.

Auch ein furchtbares, aber poetisch weit bedeutenderes Stück steht in S. Kappers Gesängen der Serben, Leipzig 1852, S. 173, unter dem Titel Asan Agas treulose Witwe. Der Schauplatz ist Klis und das Ufer der Cetina.

Aber nicht immer führt Eifersucht, Treulosigkeit zu Katastrophen. In V. 663 feiert heitere Frauenklugheit einen

unblutigen Sieg. Der bejahrte Asan Aga bereitet seiner Gattin schwere Sorgen. Er will noch eine Frau. Ein Mädchen aus Novi plant er heimzuführen. Heirate du nur, mir ist es recht, sagt die kluge Hausfrau, ich rüste dir deinen Ältesten zum Brautführer aus. Insgeheim gibt sie aber diesem den Auftrag, dem Mädchen den Standpunkt klar zu machen. Des Aga grauer Bart, seine vier Söhne, das adelige Geschlecht der Mutter werden ins Treffen geführt. Die Braut aber will nichts von Entlobung hören. Es geschehe, wie Gott will, meint sie und läßt sich bis zum Hof des Aga führen. Doch als dieser sie vom Pferde heben will, da schwört sie, niemand bringe sie herab, wenn Asan sie nicht seinem Ältesten schenke. Der Alte wittert wohl, wer ihm den Spaß verdorben hat, doch macht er gute Miene zum bösen Spiel.[1]) Das Gedicht ist noch durch einen Umstand interessant. Der Brautschleier, von dem zweimal die Rede ist, wird V. 42 puliduvak genannt. (Anhang 59.)

Das Angeführte mag einen Begriff von der Verschiedenheit der weiblichen Charaktere geben, die denselben Mannesnamen tragen. Aber es kommen auch Gestalten vor, die dem Herzen nach mit der Heldin des Klaggesanges verwandt sind. Man hört ja aus diesem zunächst nur den Schmerz der Mutterliebe heraus und denkt nicht an den stummen Konflikt zwischen den Gatten. Sollte die Macht, mit der dieses Lied halb verstanden schon das Gemüt zu ergreifen weiß, nicht Anstoß zu neuen Bildungen gegeben haben?

Hierfür scheint mir nur ein Gedicht bedeutsam, das Roda Roda in Über Land und Meer 1904, I, 37 anführt. Er nennt es eine herzegowinische Volksromanze, die Rebatz Hassan aufgezeichnet habe. Sie scheint neueren Datums; wenn also eine Beeinflussung stattgefunden hat, so kann sie nicht auf Tradition beruhen. Es wäre ja möglich, daß der Klaggesang von der edlen Frauen auf literarischem Wege wieder ein Lied des Volkes zu werden beginnt. Die Erzählung lautet:

[1]) Die Zeitschrift Behar, Sarajevo, bringt in III, 46 eine sehr schwache und ganz reizlose Wiederholung dieses Gedichtes. Interessant ist ebenda I, 79, wieder eine Ehestandsgeschichte, verdächtig I, 352, das an deutsche Sagen von Schwanenjungfrauen erinnert. Zu I, 320 wäre Vuk II, 97 zu vergleichen.

„Hassan Agas Frau lag im Sterben. Alle ihre Gedanken waren bei dem Schicksal ihrer beiden Kinder, drei Polster weinte sie naß um sie. Sie ließ Hassan Aga schwören, daß er Ajka, der Sterbenden jüngere Schwester, freien werde, damit die Kinder keine fremde Stiefmutter bekämen.

Aber Ajka erfüllte die Erwartungen ihrer Schwester nicht. Als sie in Hassan Agas Hof einzog, schob sie die beiden Waisen rauh beiseite. Nachts darauf erschien die Tote im Traume Ajkas und sprach:

„Schlag' die Kinder nicht, die ich geboren,
Pflück' die Rosen nicht, die ich gezogen,
Denn von Sonntag lebst du nur bis Montag."

Am Morgen starb Ajka. Man trug sie hinaus — — und Hassan Aga gab den Kindern eine dritte Mutter — Fatima, Disdarews[1]) Tochter. Als sie einzog, begrüßten sie die Kleinen; Fatima aber umarmte sie und antwortete:

„Selig möge eure Mutter ruhen,
Ihr mein Glück und meine Augenweide!
Eure Muhme wird euch Kleidchen nähen,
Eure Muhme wird euch sticken lehren."

Als Fatima einschlief, erschien auch ihr Hassan Agas erste Frau:

„Holde Schöne, Disdarews Fatima,
Meine Kinder hast du wohl empfangen!
Schlag' sie, lieb' sie, ich hab' sie gezogen,
Und umarm' den Aga Hassan Aga!
Lange wirst du, gute Fatme, leben,
Töchter drei und Söhne vier gebären." "

Zu bemerken wäre noch, daß die Namen Fatme und Ajka (Hajka) oft in Verbindung mit einem Asanaga oder einer Asanaginica vorkommen. Bei Asan Aga steht mitunter eine Ortsbezeichnung. Zuweilen wird die Familie seines Weibes genannt. Jedenfalls liebt das Volkslied den Namen.

Von sprachlichen Parallelen möchte ich nur den berühmten Eingang in Betracht ziehen. Er ist wahrscheinlich sehr alt, aber keineswegs häufig. Man findet ihn, wie G. Rosen

[1]) Sollte Dizdars Fatima heißen. Dizdar = Torwächter.

und A. Dozon verzeichnet haben, in der Sammlung des bulgarischen Brüderpaares Miladin, Agram 1861, Nr. 19 [1]) Des Inhalts wegen steht dieses Gedicht dort unter den alten. Das Metrum ist der Achtsilber. Nach Rosens Übersetzung:

Sagt, was schimmert, und was wimmert [2])
Auf der Höh' der Bjelaschitza?
Ist dort frischer Schnee gefallen?
Oder sind es weiße Schwäne?
Nicht ist frischer Schnee gefallen,
Auch nicht sind es weiße Schwäne;
Auf dem Berg ein weißes Zelt ist's,
Drunter liegt der junge Stojan,
Liegt erkrankt der junge Stojan.

Er schickt seine Schwester Jana aus, ihm Wasser aus der weißen Donau zu holen. Sie kennt den Weg nicht. Da rät er ihr, sich am Finger zu verletzen. Das rote Blut soll ihr als Zeichen dienen. Sie gehorcht, doch als sie zu ihm zurückkehren will, hat ein feiner Regen die Tropfen an Bäumen und Felsen verwischt. Drei Tage und drei Nächte irrt sie in den Bergen umher, dann bittet sie Gott, sie in einen Kuckuck zu verwandeln, damit sie vom Gipfel einer Buche aus das Zelt wiederfände. Der Herr erhört sie. Das Vöglein klagt heute noch.

Als Fundort des Gedichtes wird Kukuš (!) angegeben.

Das Motiv von den Blutstropfen wiederholt sich bei Petranović I, 353.

Eine Stelle in IV, Nr. 29 der mohammedanischen Heldenlieder, Agram 1899, erinnert ebenfalls an den Eingang der Asanaginica. V. 288—291.

Was ist Weißes dort am Wasserbrunnen,
Ist's die Vila oder sind es Schwäne?

In dem Bruchstück einer bugaršica, verzeichnet um 1682, kommt die Frage vor: Ist das dorten grauer Nebel oder sind

[1]) Dieselbe Grundform auch in Nr. 188, wo ein Asan-Aga von seinem Wahlbruder befreit wird. Auch in Nr. 189 und bei Vuk in IV, Nr. 1. Endlich in einem Lied, das J. Dautović in der Zeitschrift Behar I, 142 veröffentlicht und Smrt Hassan-Aginice betitelt hat.

[2]) što bjelei, što lelei . . .

es weiße Schwäne? (Nastavni vjestnik, X, 537). Das Bild von den Schwänen findet sich noch öfters.

Über die Wanderungen der Lieder ist man wenig unterrichtet. Man nimmt an, daß die älteren Heldengesänge von Osten nach Westen gezogen sind. Familienlieder fanden jedenfalls geringere Verbreitung. Ob sie auf Wirklichkeit oder Erfindung beruhen, läßt sich in manchen Fällen ganz wohl unterscheiden, doch ist es schier unmöglich, den Spuren ihrer Wirkung nachzugehen.

VIII. Zur Entdeckungsgeschichte der südslavischen Nationalpoesie.

Die ältesten Zeugnisse über Sang und Dichtung bei den slavischen Völkern hat Jagić im Rad jugoslavenske akademije XXXVII zusammengestellt. Die erste Andeutung stammt aus dem 7. Jahrhundert und bezieht sich auf die Donauslaven (S. 55). Deutlicher ist die Kunde, die in dem ältesten Produkt der kroatisch-dalmatinischen Literatur, in der Chronik des Priesters von Dioklea, erhalten ist. In dem frühesten deutschen Bericht, Wegreise k. k. Majestät Botschaft nach Konstantinopel 1531, wird an drei Stellen des Liederreichtums der Kroaten und Bosnier gedacht. Die Werke der klassisch gebildeten dalmatinischen Dichter weisen Spuren der heimischen Volkskunst auf. Hektorović, ein Gutsbesitzer von der Insel Lesina, hat zuerst in seiner Idylle „Der Fischfang", Venedig 1556, drei echte Volkslieder zum Abdruck gebracht. Sie scheinen Zeugnis dafür abzulegen, daß die Motive und Weisen der Lieder von Osten nach Westen gewandert sind. Die Aufzeichnungen und Sammlungen alter Gesänge aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die besonders metrisch alle Aufmerksamkeit verdienen,[1]) stammen gleichfalls aus Dalmatien. Dort schuf auch der Franziskaner Andrija Kačić-Miošić mit seinem Razgovor ugodni naroda slovinskoga, Ven. 1756, ein historisch-poetisches Erbauungsbuch für das Volk. Mit der Phraseologie und dem Tonfall der Nationallieder suchte er größere geschicht-

[1]) Bogišić: Narodne pjesme. Biograd 1878 mit einer Abhandlung über die „Bugaršticе". Neuere Arbeiten von Chalanski u. a.

liche Treue in der Darstellung der besungenen Ereignisse zu verbinden. Sein Metrum ist nicht mehr der Fünfzehn- und Sechzehnsilber der alten „Bugaršticе", sondern der Zehnsilber oder Deseterac. Kačić bringt gern Reime an und teilt die Gesänge in vierzeilige Strophen. Auch einige echte Volkslieder fügt er ein, so das von Sibignanin Janko, das nach seiner Angabe in Dalmatien, Bosnien, der Lika und anderen slavischen Ländern gesungen wurde. Eine lateinische Bearbeitung seines Werkes hat der Franziskaner Emerich Pavić unter dem Titel „Descriptio soluta et rhythmica Regum, Banorum, caeterorumque heroum Slavinorum seu Illyricorum" Budae 1764 veröffentlicht. In der Vorrede an den Leser heißt es: Quoniam verò gens Illyra res memorabiles, in Rhythmicas melodias congerere, exinde narratione, aut cantilando conservare, posteritatique veluti de manu tradere consuevit, eapropter Scriptor noster plerasque melodias suae vernaculae compilationi adjecit; 1768 ist noch ein Supplementum illyricarum antiquitatum illyricis versibus conclusum von Pavić erschienen.

Wahrscheinlich hat der Dichter und Bibliograph Pater M. Denis aus diesen Büchern seine Nachricht über illyrische Barden geschöpft. Vielleicht kam auch in den Schriften, die durch Cesarottis Ossian hervorgerufen wurden, ein Hinweis auf die Volkspoesie der Dalmatiner vor.[1]) Denis begann seine Übersetzung ja nach Cesarotti[2]) und hat auch persönliche Verbindungen mit Italien unterhalten. In einer Anmerkung zu Macphersons erster Abhandlung, die den Liedern Ossians und Sineds vorangeht und die sich, wie ich vermute, schon in der ersten Ausgabe von 1768 finden müßte, sagt der für die Belebung des österreichischen Geisteslebens so verdienstvolle Gelehrte: „Sollte man nicht unter unseren slavischen Nationen, besonders aber in Böhmen, Dalmatien und Kroatien auf eben diese Art aufbehaltene Überbleibsel des dichterischen Altertums finden können? und würden wir nicht in manchem Funken des Genies entdecken, wenn sich ein Sprachkündiger

[1]) Andronico Filalete (ein conte Dadich griechischen (?) Herkommens), Alcune Osservazioni sopra le Poesie di Ossian, diritte al Sig. Ab. M. Cesarotti, Ven. 1765.

[2]) Literarischer Nachlaß, hrsg. von Retzer, Wien 1801, I, 59.

Macphersons Mühe nehmen wollte?“ Und Klopstock schreibt ihm[1]) am 22. Juli 1768: „Sie haben mir durch Ihre Nachricht, daß noch illyrische Barden durch die Überlieferung existieren, eine solche Freude gemacht, daß ich ordentlich gewünscht hätte, daß mir Ihr Ossian weniger gefallen hätte, um Sie bitten zu können, ihn liegen zu lassen, um diese Barden zu übersetzen . . . Aber ich will auch einige Blumen aus Ihrem illyrischen Kranze in meiner Sammlung haben. Nehmen Sie das Beste unter den allerältesten, lassen Sie den illyrischen Text mit lateinischen Buchstaben auf die eine Seite, und eine völlig wörtliche Übersetzung auf die andere schreiben. Lassen Sie den Übersetzer genau verfahren, und unter andern nichts verschönern wollen. Denn er muß sich vor mir in Acht nehmen. Eh man sichs versieht, versteh ich auch illyrisch.“ Klopstock erzählt hierauf fröhlich von seinen Funden und Sprachkenntnissen und wie er sogar Macphersons metrisches Verständnis anzweifle, und fährt dann fort: „Wenn Sie mir wahrscheinlich machen können, daß die illyrischen Barden wenigstens halbe Deutsche waren, so bekömmt der Übersetzer einen schweren Stand mit mir, wenn er falsch, nur ein wenig falsch übersetzte.“

Wie Denis Klopstocks Wünschen entsprach, ist nicht bekannt. Ganz aus den Augen verlor er die Sache nicht,[2]) doch es scheint an „Sprachkündigen“ gefehlt zu haben.

Darüber klagt auch der Erzdiakon von Ossero, M. Sovich, in einer posthumen Schrift, Riflessioni sull' ignoranza della lingua slava literale in Dalmazia (Ven. 1787). Diesen Sovich

[1]) Nachlaß II, auch bei Lappenberg, Briefe von und an Klopstock, Braunschweig 1864.

[2]) Auf Denis' Anregung geht 30 Jahre später wohl J. v. Müllers Brief an den Pater G. Ferrich zurück. Dieser erkundigt sich in der eingangs zitierten Antwort nach Denis, an den er 1798 ebenfalls eine Epistel gerichtet hat. Eine Rolle in diesem Verkehr spielt auch der Kaiserliche Rat Stefan Raicevich, ein Ragusaner, dessen italienische Schriften Appendini, Notizie di Ragusa, 1803, S. 188 anführt. Mit Ferrich stand wieder Cesarotti in Verbindung (Zora dalmatinska 1845, Nr. 27). — Nicht unerwähnt mag noch der Umstand bleiben, daß A. F. v. Goué in seiner albernen „illyrischen“ Wertheriade „Masuren“ (Deutsche Schaubühne 87) 1775, worin auch Goethe als Götz herumrumort, ein nach Ossian gefälschtes „illyrisches“ Lied produziert.

und den Sprachforscher Ab. Clem. Grubissich bezeichnet Fortis wiederholt als seine Lehrer.[1])

Fortis hat den Brief über die Morlaken (Viaggio I, 43 bis 106) dem Lord John Stuart, Grafen von Bute gewidmet, demselben, der Cesarotti die Neuausgabe seines Ossian ermöglicht hat (Wurzbach, Biogr. Lex. 2, 327). Die Sorgfalt, welche der italienische Abbate der ersten für das gebildete Europa bestimmten illyrischen Volksballade angedeihen ließ, war also durch ein feines persönliches Motiv mitbestimmt. „Non pretenderei di farne confronto colle Poesie del celebre Bardo Scozzese, cui la nobiltà dell' animo Vostro donò all' Italia in più completa forma, ... ma mi lusingo, che la finezza del Vostro gusto vi ritroverà un altra spezie di merito, ricordante la semplicità de' tempi Omerici . . .“[2]) Fortis hatte in Rom Philologie und Archäologie studiert, sich als Dichter, Journalist und Naturforscher betätigt. Sein Urteil über Kačić und die Auswahl, die er aus dessen Liederbuch trifft, charakterisieren zugleich ihn selbt. „Nè si vuol fra gli Scrittori Macherani lasciar di nominare F. Andrea Cadcich Miossich, del quale fu pubblicata una Racolta di Canzoni Eroiche Nazionali; quantunque egli n'abbia fatto la scelta con poco buon gusto, e con meno criterio v'abbia introdotto una quantità di cose inutili, ed apocrife.“ Den kulturhistorischen Verdiensten des kindlich-heitern, gütigen Volksbildners ist hierdurch freilich nicht Rechnung getragen, aber daß selbst von bescheidenen künstlerischen oder wissenschaftlichen Gesichtspunkten nicht vieles aus ihm zu holen war, ist richtig. Fortis greift zunächst für seine Osservazioni das Lied von Milos Kobilich und Vuk Brankovich[3]) heraus (Razgovor, Ven. 1801, S. 45). Es enthält in engstem Rahmen drei mächtige poetische

[1]) Ersterer starb nach Viaggio I, 90 im Februar 1774. letzterer 1773 (Wurzbach).

[2]) Diese Worte trugen über 20 Jahre später, scheint's, noch eine wunderliche Frucht: „Il Morlacchismo d'Omero“, Valentinelli, Bibliografia della Dalmazia Nr. 554. Vielleicht ist die Schrift vom Bajamonti, der mit Fortis und Ferrich in Verbindung stand. Vgl. Nr. 1101 und Kasumović, Nastavni vjesnik X, 451 ff.

[3]) S. Grimm nennt letzteren den Ganelon der serbischen Sage.

Motive: den unheilbringenden Streit der Frauen über den Wert ihrer Männer wie im germanischen Nationalepos, das Abendmahl, bei dem der greise Herrscher auf das Heil des vermeintlichen Verräters trinkt — wohl eine Spiegelung der evangelischen Szene —, und endlich jene Tat von wahrhaft antiker Größe, durch welche der verkannte Held sich reinigt — ein Tragödienstoff ersten Ranges, freilich nur für eine Meisterhand. — Außer dem Radoslaus, S. 21, und dem Volkslied von der schönen Dolmetscherin, S. 120, die er dem Prinzen August von Gotha für Herder überließ (J. VI, 37a), hebt Fortis noch den oben erwähnten Volksgesang von Sibignanin Janko hervor, aus dem er S. 72 einige Stellen in Übersetzung einrückt. Ihn interessieren die Proben von Geschicklichkeit, Stärke und Geist, die der Brautwerber darin mit Gefahr seines Kopfes abzulegen hat. Einen Apfel mit einem Pfeile von der Spitze einer Lanze zu schießen, über 9 Pferde hinwegzusetzen, die Braut unter 9 verschleierten Mädchen herauszuerkennen, lauter Taten, die nicht der Werbende, sondern ein jüngerer Held für ihn vollführt: dieses alte indogermanische Motiv, das sich in späteren Sammlungen so oft wiederfindet und abermals ans Nibelungenlied gemahnt, hebt Fortis aus, natürlich ohne es zu kennen. Um so erfreulicher wirkt dieser Fund.[1])

Die Vortragsweise der Volkssänger, die ihm schon auf seinem Besuche der Inseln aufgefallen war, charakterisiert Fortis richtig. Von ihren Poesien sagt er S. 88, sie hätten viel Stärke im Ausdruck, rügt aber einen gewissen Mangel an Phantasie, schildert ihre Wirkung auf die Zuhörer, die sie nach und nach auswendig lernen. Er habe bei einer Stelle, die auf ihn nicht den geringsten Eindruck hervorgebracht, einen von ihnen weinen und schluchzen gesehen. Der Nachdruck der illyrischen Worte, so meint er als Erklärung hierzu, müsse wohl von einem Morlaken besser empfunden werden. Die Lieder würden gelegentlich auch aufgezeichnet.[2]) Er kümmert sich um das Alter derselben (S. 89) und wünscht eine Reise zu den Bewohnern der Clementinischen Berge zu

[1]) S. Grimm interessierte sich für dieses Lied.

[2]) S. 92: nè vi manca del tutto la Poesia scritta, quando le occasioni di conservar la memoria di qualche avvenimento si presentino.

unternehmen, nicht nur, um bei ihnen alte Poesien zu entdecken, sondern auch, weil er für Natur- und Altertumskunde in jenen unbekannten Gegenden reiche Ausbeute hofft. Vergebens forscht er nach einer Aufzeichnung, die ihm Verse des berühmten Volkssängers von Triboco vermitteln könnte (S. 167).

Es ist ihm wichtig, daß sein dalmatinischer Gastfreund, der Voïwode Pervan zu Coccorich, in seiner Jugend viele heroische Gesänge und Liebeslieder komponiert hat (II, S. 144). Tal und Dorf Coccorich liegen unweit von Imoski. Der Voïwode, dessen hochgelegenen Besitz Fortis, S. 143 schildert, bewohnt Bauten in forma di Torre alla Turchesca; Fortis erhält einen Turm zur Wohnung angewiesen. Diese Umstände könnten zu der Annahme verlocken, der Abbate habe das einzige Lied, das er nicht aus Kačić nahm, das nach ihm kein Sammler mehr singen gehört hat, und das seinem Motiv nach eigentlich isoliert dasteht, aus dem Munde jenes vornehmen alten Dalmatiners aufgezeichnet. Die Handschrift, die Anfangs der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auftauchte, von Miklosich die Spalatiner H benannt, stünde dem nicht entgegen, soweit sich nach dem Abdruck beurteilen läßt. Sie zeigt vielfach dieselben auf italienischen Einfluß weisenden orthographischen Eigentümlichkeiten, die sich in der Venediger Ausgabe des Razgovor finden; die meisten Längen und Kürzen sind bezeichnet, was phonetisches Interesse bekundet. Inkonsequenzen der Schreibung sind bei dem Versuch eines Ungeübten, den mündlichen Vortrag durch die Schrift festzuhalten, sehr natürlich. Unsicherheit herrscht auch im Trennen und Verbinden der Worte, sprachliche Dunkelheiten finden sich mehrfach.

Dennoch ist es weit wahrscheinlicher, daß Fortis die Handschrift durch einen seiner gelehrten geistlichen Freunde erhalten und nach bestimmten Gesichtspunkten bearbeitet hat. Zu denken wäre an Sovich, da die vielen Spuren des čakavischen Dialektes,[1]) die sich im Texte finden, nach den Inselregionen deuten; mehr noch an den Conte Chem. Grubissich aus

[1]) Vuk notiert 6 Stellen a. a. O. Anm. 68, 69, 72, 74, 76, 81.

Makarska, der Gegend, in der das Lied höchstwahrscheinlich entstanden ist. Von letzterem sagt Fortis in den Osservazioni S. 48: Io ò profittato moltissimo delle notizie raccolte da questo dotto Scrittore. Aus einer Bemerkung S. 161 geht übrigens hervor, daß er Material für Viaggio, auch soweit es die Volkspoesie betraf, bei Herausgabe des ersten Werkes schon beisammen hatte. Aus dem Verkehr mit dem Volke, aus Wörterbüchern, aus den Gesprächen, Schriften und Büchern der Freunde hatte der regsame Italiener sich eine gewisse Kenntnis der Sprache angeeignet. Hierüber Osservazioni 44—56, Viaggio I, 7, 22, 58, 90 f. (b), 92, 147, 149 f. (a); II, 87, 109, 143 f. u. a., ferner Sermone parenetico di Pietro Sclamer Chersino al signor Giovanni Lovrich, Modena 1776, wo er S. 21 sich in proposito di lingua ausdrücklich auf so bedeutende und hochangesehene Männer wie Grubissich und Sovich beruft. In dieser Streitschrift, worin er unter der Maske eines Insulaners seinem unbilligen Kritiker[1]) gewaltig zusetzt, weist er auch S. 25 dessen Bemerkungen über die Asanaginica zurück. Sein Hinweis auf die buone regule e gli exempi de' libri sacri, scritti con purità di lingua und auf den Dizionario meno cattivo che abbiamo (wohl Dellabella), seine Verteidigung der lezione del Fortis sowie die Umgehung der wirklichen Fehler und die bescheidene, aber feste Haltung, mit der er sein Verständnis der Lingua Illirica verteidigt, berechtigen zur Ansicht, daß er das Gedicht in einer Abschrift erhalten und an dieser selbständig geändert hat. Heute sieht man nur die Mängel der Arbeit, die der Druck noch vermehrte, aber wie viel Einheimische hatten es damals schon besser gemacht? Warum berührt Lovrić Sinn und Schreibart der entstellten Wörter nozve, podkliuvaz, argiaskoga nicht? Er bemerkt nur: Le molte mani, per cui passano le Poesie scritte, sono le sole cause di tutti gli errori.

Daß Fortis, wie Miklosich erklärt, aus der Spalatiner oder einer ihr gleichlautenden *H* geschöpft hat, halte ich 1. durch das Fehlen des V. 65 in *O*, der sich in H^0 und in *F* wiederfindet, und 2. durch die gleiche Schreibung der Wörter

[1]) Lovrich, Osservazioni sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del signor abate A. Fortis, Ven. 1776.

nozve, podkliuvaz u. a. für sicher gestellt. Mehrfach verrät sich seine Unsicherheit. So hat er z. B. S. 105 (e) dem Metrum zulieb eine Änderung gerechtfertigt, die er selbst als einen Verstoß gegen die gute Syntax bezeichnet, und die ihm ein Sprachkundiger kaum geraten hätte. Lovrich hat ihm den Schnitzer nicht geschenkt. Die Bearbeitung weist zwei Tendenzen auf. Am Wortschatz hat Fortis nichts geändert. Aber er hat einige Formen archaisiert (gorje, labutove, tebe, besicje). Die Aussprache hingegen hat er modernisiert, d. h. er trachtete darnach, den älteren ikavischen Sprachcharakter zu verwischen (ca. 30 mal je für i in *H*), wobei ihm einiges entging. Ich möchte diese verräterischen Reste[1]) weniger seiner Nachlässigkeit als seiner Unkenntnis zuschreiben; die Ansicht, er habe den Text selbständig redigiert, wird hierdurch erheblich verstärkt. S. 104 (a) bezeugt er selbst, daß er sich von der Aussprache ein wenig entfernt habe. Die Sprache der Bosnier klingt ihm nämlich besser als das Küstenländische, das Sovich für verdorben erklärt. Auch die Verdoppelung der Buchstaben läßt Fortis fallen, setzt k für c, serce für sarce, hajase für ajase (Osservazioni 49 über das aspirierte h); kurz, er tut sein Möglichstes, um sich den „Manoscritti Slavonici più antichi, d. i. dem Kirchenslavischen etwas zu nähern; vgl. S. 105(g). — So erweist sich auch an diesem kleinen Denkmal das Vordringen des herzegowinischen Dialektes, das u. a. Bogišić in der Vorrede zu den alten Volksliedern aus Dalmatien bespricht.

Fortis erwärmt sich für die Sprache. Il testo Illirico, sagt er S. 89 f. dem Lord J. Stuart, vi metterà a portata di giudicare quanto disposta a ben servire alla Musica, e alla Poesia sarebbe questa lingua, vocalissima, ed armoniosa, che pur è quasi totalmente abbandonata, anche dalle Nazioni colte, che la parlano. Wieder ein Satz, den er von Sovich hat. Er stattet das Gedicht mit einem Argomento aus. Die Zusätze in seiner Übertragung sollen, seiner Absicht nach, den Sinn verdeutlichen, den Eindruck verstärken. Ein Musterbeispiel wollte er geben. In der Tat bildet das Lied von Asan Agas

[1]) So penxer 18, daixa 22, ikavisch für jekavisch pendžer, daidža.

Gattin ein liebliches Gegenstück zu dem Heldengesang in den Osservazioni. Hier wird der treueste, tapferste, opferfähigste Mann, dort das keusche Weib, die liebreiche Mutter durch Verkennung gekränkt, ja getötet. Als Eingang hier wie dort ein Naturbild, eine Farbenwirkung. Hier die „roten Rosen" im „weißen Palast", dort das schimmernde Zelt im grünen Waldgebirge. Fortis selbst war kein Poet. Er war ein guter, kluger Mann, der die geringe Kraft eines Buches, die riesige der Vorurteile kannte; aber er hat redlich sein Bestes getan, um sich Land und Leuten dankbar zu erweisen, und was die Volksdichtung betrifft, so läßt sich nicht leugnen, daß er besaß, was er dem Sänger Kačić abspricht, Geschmack und Sinn für die Reinheit poetischer Typen.

Fortis' „Morlacchi" [1]) kamen in die Mode. Zwar ist er nicht der erste, der diese unsichere Bezeichnung gebraucht, aber durch den Erfolg seines Werkes wurde sie förmlich in Schwung gesetzt. Sie ist irreführend und sollte daher aufgegeben werden. Die ethnographischen Verhältnisse stehen bei uns unter dem Einfluß politischer Tendenzen und sind daher verwickelt genug. Es gibt keine morlakische Sprache, keinen morlakischen Volksstamm. Die Italiener verstanden unter Morlacchi die slavische Bevölkerung des Festlandes, I, 44, Angehörige der römischen wie der griechischen Kirche, I, 63, 65. Zur Angabe ihrer Wohnsitze bemerkt Fortis: Il paese abitato da' Morlacchi s' estende molto di più, così verso la Grecia, come verso l'Allemagna, e l'Ungheria. Der Name, slavisch moro-vlasi, hat verschiedene Erklärungen hervorgerufen. Nach Prof. M. Sekulić, der sich gegenwärtig mit diesen Fragen befaßt und eine Monographie darüber vorbereitet, bezeichnet das Wort ihre Herkunft aus der großen Walachei (mavre vlachia). Fortis nennt die Sprache und Poesie der „Morlaken" konsequent illyrisch oder slavisch: il testo Illirico, S. 89, la lingua Illirica S. 90, l' Illirico, la Grammatica

[1]) Valentinelli, Bibliografia, weist unter dieser Rubrik 24 Nummern auf. Vor Viaggio erschienen nur: „Historische Nachrichten von neuen bekannt gewordenen Völkern (Slavoniern, Panduren (!), Morlacchen usw.). Jena 1743—1746." Vgl. auch Nr. 1764, wozu es heißt: Vi si tratta passim dei Morlacchi, Croati, Panduri, Wlachi ed Uscocchi.

Slavonica, la Lingua Sacra Slavonica S. 91, la voce Illirica S. 169 etc.

Es fragt sich nun, welchem Zweig der Südslaven unsere Ballade zuzuweisen ist. Sie stammt höchstwahrscheinlich aus Süddalmatien. Der Ort Imoski (Imotski), der darin erwähnt wird, liegt östlich von Makarska an der herzegowinischen Grenze. Der Sänger, nach dessen Vortrag die Geschichte von einem italienisch Gebildeten aufgezeichnet wurde, sprach den ikavischen Dialekt, also kroatisch. Das Metrum ist das der serbischen Volksepik, die handelnden Personen sind moslemisierte Südslaven. Von den vier angegebenen Momenten: Land, Sprache, Versmaß, Religion ist wohl die Sprache das ausschlaggebende, es ist also unrichtig, die Dichtung als serbische zu bezeichnen, wozu Vuks Verfahren verleitet hat. Kroaten und Serben scheiden sich vor allem nach Religion, Dialekt und Schrift; bei den bosnischen und herzegowinischen Mohammedanern verlaufen diese Unterschiede. Spricht man im eigentlichen Serbien ekavisch, im kroatischen Küstenland ikavisch, so haben Bosnien und die Herzegowina den reinsten štokavischen Dialekt, das Jekavische, ausgebildet. Die Schrift, von der Fortis als der kursiven Cirilica der Morlaken S. 104 (a) eine Probe gibt, wurde, wie mir von Fachkundigen mitgeteilt wird, von bosnischen und kroatischen Katholiken sowie von den bosnischen Mohammedanern, doch nicht von den Angehörigen der griechischen Kirche gebraucht. Die Gabe des Gesanges ist allen Stämmen gemeinsam, Stoff und Versmaß geben kein Kriterium ab. Im Hinblick auf diese fließenden Grenzen bediene ich mich für die kroatische Dichtung des einigenden Ausdrucks südslavisch und bedaure nur, daß der schöne, alte und gute[1]) Name illyrisch sich auch in der Literatur nicht durchzusetzen vermocht hat.

[1]) E. Boguslawski, Einführung in die Geschichte der Slaven, deutsch v. Osterloff, Jena 1904, S. 83, Anm. 208, über Illyrien und Illyrier. Derselbe, Methode und Hilfsmittel, Berlin 1902, S. 33 und 78.

IX. Anhang.

Zur Kritik des Originaltextes.

Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die von Miklosich begonnene Kritik des Textes (437—441) nach allen Seiten hin zu ergänzen. Folgende Anmerkungen dienen hauptsächlich der Herstellung des Sinnes.

9. *gliubovza,* in Volksliedern die Gattin.

30. *podpunno vjençanje* = *sav miraz,* das vollständige Heiratsgut. Von den Übersetzern mißverstanden. Auch Talvj hat den Irrtum nicht beseitigt.

40. *u dvoru;* im Hofe, statt k dvoru, zum Hofe. Ein Verstoß, der es wie odjeliti (se) in 36 wahrscheinlich macht, daß Fortis bei Herstellung des Textes selbständig verfuhr. Dieser weist vier Elfsilber auf (7, 52, 55, 90). In H^0 gibt es keinen.

59. *podkliuvaz;* nach Miklosich podkliuvak zu lesen. Das Wort kann an dieser Stelle nur Schleier bedeuten. Der Brautschleier heißt jedoch in mohammedanischen Gedichten duvak und puliduvuk (Vuk III, 628 und V 663, 42. pul' duvak ist nicht belegt, aber in hrv. nar. pjesme, Agram 1899, findet sich IV, S. 249, 309 pulćazi (Art Brustschutz mit Knöpfen). Lautlich liegt freilich pokrivać näher. (Woher haben wohl die Brüder Jovanović die Erklärung kluvak = Schleier, die sich allein in ihrem Wörterbuch zum Gorski vijenac findet?)

68. *chierze O, chiere* H^0, *fanciulle F.*

72. *uxinati,* soll in der Lika auch zu Mittag essen bedeuten. Schon von Lovrić angeführt.

80. *nozve pozlachene.* Fortis kann nur an *nazuvke* (I, 63) im Sinne von Fußbekleidung gedacht haben. Aber wenn man mit Vuk zu *nazuvica* (Daničić, Korijeni, 25) eine Bildung *nazuva* wie etwa *obućica, obuća* postulierte, so müßte man noch einen Elfsilber annehmen und die Verschreibung o statt a obendrein! (Über Aussprache der Elfsilber L. Marjanović, hrv. nar. pjesme III, LIV). Das Verb nazuti ist in mohammedanischen Liedern nicht selten.

81. *çohu do pogliane*; *çoha*, ein lodenähnlicher Stoff; *poljana* in Ragusa Platz, sonst Boden. Also Stoff zu langen Kleidern, richtiger noch diese selbst. In manchen Gegenden wird nämlich ein Kleid von Frauen durch den Stoff bezeichnet, woraus es gemacht ist. (*obući ću crnu svilu* = ich werde schwarze Seide anziehn.)

83. *uboske haljine* aus *ubosku aljinu H*^{0}. Daničić hat 137 boški, adv; ubožak, adj. Die Belegstelle im Archiv f. sl. Phil. X, 660 ist interessant. Dem Wort liegt der Gefühlston frommen Mitleids sehr nahe. Also gerade das drückt ihre Gabe im höchsten Grade aus, was der Gatte ihr abspricht: innigstes mütterliches Erbarmen. Fortis ändert Sing. in Plur., übersetzt giubbettin, überträgt die Bezeichnung arm vom Geschenk auf den Beschenkten. Ihn störte also der Sinn der Stelle. Auch Mikl. 440, 84 kann sich nicht damit befreunden. Was soll dem Teuersten die geringste Gabe? Vgl. Archiv X, 659f. Goethe hat den Zusatz „für die Zukunft", Talvj gar ein „seidenes Kleidchen". In der Tat ist die Stelle nur zu verstehen, wenn sie auf den Aga bezogen wird. Alle Kinder sind „sirotice", aber das ärmste von allen ist das kleinste, denn ihm ist die Mutterbrust entzogen worden. Die Konjektur: u bošči = in einem Tuche, hat ja manches für sich, sie ließe sich noch verstärken (Hrv. nar. pjesme IV, 670 unter boščaluk). Aber wozu dem Gedicht ohne Not eine Schönheit nehmen, die es besitzt und die dem Geiste der Volkspoesie durchaus entspricht? Für das Sprechen durch Gegenstände ließen sich unzählige Belege anführen.

88. *serca argiaskoga* für *ardjavskoga.* v ist ausgefallen, Sprech-, Hör- oder Schreibfehler. rdjav = rostig, schlecht; die ungewöhnliche Form könnte etwa nach Analogie zu ähn-

lichen Versausgängen entstanden sein (soja puštanskoga, soja rospijskoga, von rospija = concubina, hrv. nar. pjesme III, 602). Das subst. rdja, in altdalmatinischer Schreibweise hargia, argia = der Nichtswürdige, vile; es kann auch Feigling bedeuten und ist bei einem kriegerischen Volk die ärgste moralische Verurteilung, z. B. Kačić S. 45, V. 55, 56. Das Wort ist für die Erklärung des Inhalts von großer Bedeutung. Es besitzt geradezu vernichtende Kraft. Unbarmherzigkeit und Niederträchtigkeit, die doch wohl nur in feiger Furcht bestehen kann, wirft der Held seinem Weibe vor, weil sie immer passiv blieb. — Fortis kannte die konkrete Bedeutung.

Zu Vuks Änderungen.

Miklosichs Bemerkung, a. a. O. 441, Vuk habe in seinem Texte dem altslovenischen jat statt des kroatischen durchgängig den serbischen Reflex gegenübergestellt, daher djece 26, djecu 79, pred 69, starješina 74, 75 für dice, dicu, prid, stariscina bei Fortis und in der Handschrift, bedarf einer kleinen Zurechtrückung. Vuk, der H^0 nicht kannte, fand in O vorwiegend jekavische Formen, unter denen nur einzelne ikavische, und zwar die oben von Miklosich angeführten, wohl gegen die Absicht des Überarbeiters stehen geblieben waren (30 je gegen 5 i). Die Art, wie Vuk den Text behandelt, zeugt von einem gewissen naiv künstlerischen Sinn. Die unverständlichen Worte podkliuvaz und nozve ersetzt er glücklich durch pokrivač und nože; merkwürdig ist die Vertretung des verhängnisvollen srca argiaskoga durch srca kamenoga (= steinernen Herzens); er hat eben nicht wie der Philolog zunächst das Wort an sich im Auge gehabt, sondern ihm war wie dem Dichter der Sinn im Herzen lebendig, und so hat er, die fürchterliche Kraft dieses Ausdrucks an dieser Stelle fühlend, eine künstlerische Entsprechung dafür gesucht und gefunden.

Die Einschiebung des Verses 59 „i kad podješ njenom bjelu dvoru“ ist freilich eine überflüssige, aber keineswegs eine sinnlose Willkürlichkeit. Vuk, mit dem traditionellen Parallelismus solcher Stellen vertraut, wollte zu den Versen 64, 65 die Vorstellung des sich bewegenden Hochzeitszuges auch in

die Botschaft der Frau an den Kadi bringen. Nun fehlt tatsächlich in *O* ein ähnlicher Parallelvers, 65 aus H^0, der jene Forderung weit besser befriedigt. Vuk konnte das, wie gesagt, nicht wissen, aber er hat's eben gespürt, und so gibt dieser an sich schlimme Einschub ein feines Zeugnis für sein Stilgefühl.

Schlußbemerkungen.

Die Besprechungen des Gedichtes von Charles Nodier und Kannegießer kamen mir nicht zur Hand. Ersterer zergliedert die Ballade, wie Dr. J. Skerlić angibt, zuerst im Télégraphe Illyrien. Zu finden in Mélanges de Littérature et de Critique publiés par A. Barginet, Paris 1820, II, S. 353—373.

Die Dissertation des Herrn Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur, konnte ich noch nicht benützen.

Kürzungen.

A. f. d. A. = Archiv für deutsches Altertum.
D. N. L. = Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner.
Hrv. nar. pjesme = Hrvatske narodne pjesme.
J. = Goethe-Jahrbuch.
J. G. = Der junge Goethe, hrsg. von M. Bernays.

Die Nummern der Volkslieder gebe ich nach der Belgrader Ausgabe der Vukschen Sammlung, 1887—1902. Die Seitenzahlen zu Fortis beziehen sich auf die italienischen Ausgaben.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXIX.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorrede.

Meine Abhandlung hat es sich zur Aufgabe gemacht, Grillparzers ästhetische Studien im Gegensatz zu einigen rein systematischen Darstellungen, wie sie Reich,[1]) Jodl,[2]) Fürst,[3]) Ehrhard[4]) geliefert haben, mit erklärender Heranziehung auch der allgemein philosophischen, psychologischen, historischen und kritischen Aufzeichnungen, wie der Briefe, Tagebücher und der zugänglichen Gespräche[5]) einer historischen Betrachtung zu unterziehen, aber auch den großen Zusammenhang all dieser einzelnen Niederschriften aufzuweisen, wie auch die vorkommenden Widersprüche wo möglich zu begründen.

Den Schwerpunkt meiner Arbeit erblicke ich darin, einmal die ästhetisch-philosophischen Quellen aufzudecken, aus denen Grillparzer unmittelbar geschöpft hat, die Dichtungen zu bestimmen, welche vor allem seine Dramaturgie gestalteten, ferner die sonstigen Einflüsse sowie die Gelegenheiten festzustellen, durch die sich die Gedanken etwa als bewußter

---

[1]) Emil Reich, „Grillparzers Kunstphilosophie". Wien 1890.

[2]) Friedrich Jodl, „Grillparzers ästhetische Anschauungen". Wiener Zeitung 1898, Nr. 280. „Grillparzers Ideen zur Ästhetik". Grillparzer-Jahrbuch (zitiert: Jahrb.) X, 45.

[3]) Rudolf Fürst, „Der Kunsttheoretiker Grillparzer und seine Stellung zum Realismus". Bericht über die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag im Jahre 1890. Prag 1891. S. 29—41.

[4]) August Ehrhard, „Franz Grillparzer". Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. München 1902.

[5]) Die von Sauer im Verlage des Literarischen Vereins zu Wien herausgegebene Sammlung von Grillparzers Gesprächen habe ich nicht mehr benutzen können, da bei ihrem Erscheinen schon der größte Teil des Buches gedruckt war.

Gegensatz zu den Anschauungen anderer Denker der Vergangenheit oder Strömungen der Gegenwart gestalteten, endlich die immanente Wandlung und Entwicklung der einzelnen Ideen zu verfolgen.

Auch die ungemein wichtige Frage, um derentwillen eine Dichterästhetik erst ihre eigentliche Bedeutung erhält, das Verhältnis von Theorie und Praxis, ist nicht unberücksichtigt geblieben. Doch möchten diese Dinge nur als eine abrundende Beigabe angesehen werden. Denn da eine gründliche und vollständige Darlegung dieses schwierigen Gegenstandes eine eigene, umfangreiche Bearbeitung erforderlich machen würde, habe ich mich nur in einigen wichtigen Punkten auf längere Ausführungen eingelassen, in anderen mich auf Proben oder Andeutungen beschränkt oder bereits gewonnene Resultate der Forschung zum Vergleich mit der Theorie herangezogen. Daß ich zu letzterem Zwecke zwei neue Arbeiten über Grillparzer von Michael Lex und O. E. Lessing zu spät kennen lernte, um sie in den bereits fertigen Text hineinzuarbeiten, bedaure ich sehr. Auch habe ich einige Exkurse, die durch die geistvollen Abhandlungen der genannten Verfasser überflüssig oder überholt wurden, lieber herausgenommen und an den betreffenden Stellen kurz auf diese Bücher verwiesen.

Was den Titel und Gegenstand meiner Arbeit betrifft, so muß ich bemerken, daß die Ästhetik der Musik und Malerei von der Behandlung ausgeschlossen wurden, und zwar nicht nur deswegen, weil erstere bereits eingehende Würdigungen von fachmännischer Seite gefunden hat, letztere ihres sehr geringen Materials und ihrer minderen Bedeutung wegen auf eine eigene Bearbeitung kaum Anspruch erheben kann; sondern vor allem darum, weil der Ausgangspunkt meiner Abhandlung Grillparzers Dramaturgie als der wichtigste Bestandteil einer Dramatikerästhetik war und sich erst im Laufe der Arbeit die dringende Notwendigkeit herausstellte, die Dramaturgie sich von dem Hintergrunde der allgemeinen Poetik, diese aber wiederum von dem der gesamten Ästhetik abheben zu lassen. Demnach arbeitete ich am zweckmäßigsten die allgemeine Ästhetik und Poetik ineinander, wobei denn Musik und Malerei

nur insoweit berücksichtigt werden konnten, als sie unter den allgemeinen Begriff der Kunst fallen oder sich innerhalb dieses von dem Gebiete der Dichtung abgrenzen. Ebenso kamen im zweiten Teil, der Dramaturgie, Epos und Lyrik nur insoweit in Betracht, als sich diese Gattungen von dem Drama wesentlich unterscheiden und durch die Abgrenzung sich das Drama charakterisiert. Da freilich Grillparzers Denken ganz naturgemäß vor allem auf das Drama gerichtet war, so lösten sich auch die Theorien von Epos und Lyrik fast restlos in die Poetik und Dramaturgie auf.

Was die Methode der Behandlung und die mit großen Schwierigkeiten verbundene Anordnung des Stoffes betrifft, so wird die Arbeit selbst diese zu rechtfertigen haben.

Zum Schluß möchte ich noch Herrn Regierungsrat Professor Dr. Glossy in Wien für freundlichst gewährten Einblick in die Schätze des Grillparzerarchivs, sowie den Herren Dr. Bettelheim und Dr. Arnold für ihre liebenswürdige Unterstützung während meines Aufenthaltes in Wien, vor allem aber dem Herausgeber der „Forschungen“ selbst, Herrn Professor Dr. Muncker, für Rat und Hilfe meinen wärmsten Dank aussprechen.

Inhalt.

Seite

Einleitung.

§ 1. Grillparzers Stellung zur Ästhetik 1
§ 2. Grillparzers ästhetisch-philosophischer Bildungsgang . . 6

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Kapitel I: Entstehen des Kunstwerks 14
Kapitel II: Die Schönheit 30
Anhang: Das Komische 55
Kapitel III: Form und Inhalt 61

Dramaturgie.

Kapitel I: Die äußere Form des Dramas 89
Die Einheiten der Zeit und des Ortes 112
Die Einheit der Handlung 121
Bühne und Publikum 131
Kapitel II: Die innere Form 140
Kapitel III: Das Tragische 183

Schluß.

§ 1. Das Klassische und Romantische 221
§ 2. Zusammenfassung 226

Einleitung.

§ 1.

Grillparzers Stellung zur Ästhetik.

„Wenn man das Wort Ästhetik ausspricht, so kann man damit zweierlei meinen: Ästhetik als einen Teil der Philosophie, und Ästhetik als Kunstlehre.“ [1]) Die Berechtigung der ersteren steht nach Grillparzers Meinung außer allem Zweifel; denn der Mensch soll „über alles denken, nicht aufhören, zu versuchen, auf die Gefahr, das Letzte seines Strebens nie zu erreichen.“ Denkt er doch über den sicherlich unergründlichen Zusammenhang der Welt nach. Aber die Welt besteht, ob wir sie begreifen oder nicht. Ein Wissen könnte sie nicht anders gestalten, ein Nichtwissen untergräbt nicht ihr unwandelbares Sein.

Die Welt des Kunstschönen besteht nicht, sie ist ein Traum im Geiste des Menschen, der nach Schöpfung und Wirklichkeit verlangt. Bleibt da auch ein Wissen oder Nichtwissen fruchtlos und gleichgültig? Der Mensch kann richtig denken ohne Logik, rechtschaffen handeln ohne Moral, und das Schöne empfinden und schaffen ohne Ästhetik. Die Antwort also lautet: Ein Wissen ist gleichgültig und fruchtlos in Hinsicht rein positiver Wirkung. Ohne Zweifel aber würde eine richtige Ästhetik uns vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren können. Eine falsche Ästhetik dagegen kann leicht die schlimmsten Folgen nach sich ziehen. Diesen engen Wirkungskreis, den Grillparzer um das Jahr 1840 der Ästhetik

[1]) Werke, 5. Auflage XV. 23.

als Kunstlehre angewiesen, nimmt er ihr bis auf den letzten Rest am Abend seines Lebens: Die wahre Ästhetik ist durchaus entbehrlich, die falsche geradezu verderblich.[1]) Und wieder die gleiche Begründung. Nur ist nun auch das Negative der Aufgabe unbetont geblieben.[2])

Der Kampf gegen die Ästhetik ist durch des Dichters ganzes Leben ohne Unterbrechung zu verfolgen. Nur einmal tut sich eine versöhnliche Anschauung kund. Das geschah innerhalb der Aufzeichnungen, die er sich selbst 1819 „zur Kunstlehre" anlegte. Die betreffende Bemerkung ist offenbar (wie viele der gleichjährigen Studien) im Anschluß an die Lektüre Kants entstanden. Kant hatte sein Kapitel der Urteilskraft „Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack" so begonnen: „Zur Beurteilung schöner Gegenstände als solcher wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert."[3]) Dazu offenbar setzt nun Grillparzer die Worte:[4]) „Wozu also eine Ästhetik, wenn sie weder lehren kann, wie das Schöne hervorzubringen, noch wie es mit Geschmack zu genießen ist?" Und der Dichter gibt die Antwort: „Dazu, weil es die Sache eines vernünftigen Menschen ist, sich von allen seinen Handlungen und Urteilen einen Grund angeben zu können. Wenn die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung." Außer dieser kleinen Niederschrift ist alles Weitere Gift und Galle, und nur die Kunsthistoriker machen den bestgehaßten Kunstphilosophen als völlig überflüssige und darüber hinaus auch hemmende und zerstörende Elemente im Reiche der Kunst den Rang streitig.

Das harte und ungerechte Urteil des Dichters ist nun wohl zu erklären, und der Grund liegt nicht nur in der so oft anzutreffenden Abneigung des schaffenden Künstlers gegen alle nackte Theorie. In seiner Selbstbiographie erzählt uns Grillparzer, wie er während seiner philosophischen Studienjahre an der Wiener Universität (1804—6) die Geringschätzung der

[1]) Werke XVI, 25.
[2]) Vgl. auch das Epigramm III, 236.
[3]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) I. T. § 48, S. 178.
[4]) XV, 10.

Professoren auf die von ihnen vorgetragenen Wissenschaften übertrug. Der Professor der Ästhetik aber war „das gerade Widerspiel seines Faches". [1]) Solche Jugendeindrücke bleiben leicht für das ganze Leben haften, und Grillparzer ist keiner Wissenschaft und keinem Gelehrten jemals ganz gerecht geworden.

Dazu aber tritt ein zweiter, nicht minder wichtiger Umstand. Nach des Dichters eigenem Zeugnis übte das von Schreyvogel unter dem Namen Thomas West herausgegebene Sonntagsblatt eine starke Wirkung auf seine Bildung aus, [2]) und diese Wochenschrift begann ein Jahr nach Beendigung seiner philosophischen Studien zu erscheinen (1807—9). Schreyvogel aber hatte sein Blatt zu einer Waffe gegen alle spekulative Ästhetik gemacht. [3]) Er war ein Sohn der deutschen Aufklärung und als solcher der erbittertste Gegner alles romantischen Wesens. Diese Ästhetik aber war dem Boden der Romantik entsprossen. Als der Dramaturg den jungen Grillparzer kennen gelernt hatte, verstärkte er natürlich durch seinen persönlichen Einfluß die Wirkung des Sonntagsblattes ganz ungeheuer, und wo wir ihn im Kampfe gegen die Romantik erblicken, steht Grillparzer an Schreyvogels Seite. Dabei ist freilich die merkwürdige Erscheinung eingetreten, daß der Anreger selbst eine leise Wandlung seiner Ansichten durchmachte, wie seine Tagebücher deutlich erkennen lassen, [4]) der Angeregte aber in seinem unversöhnlichen Haß gegen die deutsche Romantik bis in sein spätestes Alter verharrte. Wie Schreyvogel hat nun Grillparzer im Kampfe gegen die Ästhetik fast stets die Brüder Schlegel, Schelling, Hegel und seine Schule im Auge, und der tiefste und letzte Grund seines Hasses liegt in der seinem Wesen völlig fremden spekulativen Ästhetik selbst. [5])

[1]) XIX, 32.

[2]) XIX, 61.

[3]) Sonntagsblatt Nr. 75. 1808. S. 177.

[4]) Tagebücher, hg. v. Karl Glossy. I, 243. II. 179. 260. 265.

[5]) Die bereits oft hervorgehobene Einwirkung Schreyvogels auf Grillparzers Stellung gegen die Romantik wurde wohl auch noch durch persönliche Gründe des Dichters verstärkt. Friedrich und A. W. Schlegel, Tieck, Solger und andere Anhänger der Romantik haben Grillparzer teils verspottet und in Grund und Boden kritisiert, teils ihn totzuschweigen gesucht. Vor allem sind aber natürlich die Gründe von des Dichters Abneigung in seiner Ästhetik zu suchen.

Weit über die Grenzen hinausschreitend, welche ihr Aller Meister Kant dem menschlichen Forschen gezogen, hatte sie sich zu einer solchen Höhe der Abstraktion verstiegen, daß alle lebendige Kunst ihrem Gesichtskreise entrückt war. Soweit die Kunst mit Umkehrung der Natur sich nicht bemühte, der Ästhetik nachzusteigen, war jeder Zusammenhang zwischen Praxis und Theorie aufgehoben. Grillparzer aber war ein im höchsten Sinne erdenhafter Künstler, seine Wurzeln stecken tief in Leben und Wirklichkeit, er ging der Theorie zu Liebe nicht von dem Wege ab, den sein Genius ihn führte. Die induktive Ästhetik aber lebte erst in des Dichters letztem Zeitabschnitt auf, als er verbittert und grollend sich in sich selbst zurückgezogen hatte. Freilich war sie auch vorher nicht ganz verschwunden, und wir werden sehen, wie Grillparzer auf einen der wenigen „Induktiven", Bouterwek, stößt und sich eng ihm anschließt. Dadurch tritt das induktive Element in seiner eigenen Ästhetik stark hervor.

Wenn er sich selbst sein Leben lang mit ästhetischen Problemen trug, so bedeutet das auch sonst nicht einen Widerspruch mit seiner allgemeinen Anschauung. Denn Einem hat der Dichter stets und unbedingt das Recht zugesprochen, die Gesetze der Kunst zu erforschen, und das ist der schaffende Künstler selbst.[1]) So hatte einst Lessing erklärt: „Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter." Gerade Grillparzer aber war wie wenige dazu geboren. In ihm lebten „zwei völlig abgesonderte Wesen: ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich überstürzenden Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art."[2]) Trat diese unglückselige Mischung der dichterischen Produktion oft hemmend entgegen, wurde sie der Urheber einer allzuharten, ruh- und glückverzehrenden Selbstkritik, so bildet sie doch auch den fruchtbaren Boden einer Ästhetik, die uns tiefe Einblicke in das Schaffen des wahren, gottbegnadeten Künstlers gewährt.

Zu einem ästhetischen System hat freilich Grillparzer

[1]) XV. 74; XVI, 125; XVIII, 127. Vgl. Lessing Hamb. Dram. X, 190 (Lachmann-Muncker).

[2]) XIX. 79.

selbst seine künstlerischen Einsichten nie zusammengeschlossen, wie schon das äußere Bild der weit zerstreuten Aufsätze und hingeworfenen Gedanken und Kritiken deutlich erkennen läßt. Ebensowenig hebt sich seine Ästhetik von dem Gesamthintergrunde einer einheitlich gestalteten Weltanschauung ab. Eine solche konnte es für ihn im philosophischen Sinne nicht geben. Er ist nicht Spinozist, wie es Goethe war, nicht Kantianer wie Schiller, obgleich die Kantische „Philosophie der Bescheidenheit" ihm noch am meisten zusagte. So darf auch von einer eigentlich philosophischen Entwicklung bei ihm nicht die Rede sein. Er nahm und verarbeitete einzelne Elemente der großen Systeme — Kant und Spinoza vor allem —, schloß sie zusammen, wenn es ging, machte sich aber auch nicht viel Gedanken, wenn es nicht ging, und war durchaus nicht konsequent in der Wahl dessen, was er nach logischen Gesichtspunkten hätte annehmen oder verwerfen müssen. Deshalb darf man ihm natürlich keineswegs die einheitliche Weltanschauung absprechen; nur ist sie eben nicht auf rein philosophisch-wissenschaftlicher Grundlage errichtet und nur in seinen Dichtungen niedergelegt. Oft entwickelt er wohl fruchtbare Gedanken in seinen philosophischen Studien, findet glückliche Gesichtspunkte der Betrachtung. Aber die Zentrale fehlt, die Sonne, die alle Strahlen sendet und sammelt.

Etwas Ähnliches wird seine Ästhetik zeigen. Er schließt sich nicht einem fertigen System an oder führt es, wie Schiller, aus eigener Genialität zu neuen und fruchtbaren Resultaten. Auch ist er durchaus nicht etwa, wie oft behauptet wird, ein sehr origineller Denker, sondern muß weit eher ein Eklektiker genannt werden. Das macht: Grillparzer ist nie ein geschulter Philosoph und Ästhetiker gewesen, so groß auch, wie wir noch im einzelnen sehen werden, seine philosophische Belesenheit war. Das Autodidaktische seiner Bildung macht sich auf Schritt und Tritt bemerkbar. Selbstverständlich muß dabei auch nie vergessen werden, daß es dem Dichter, der kein Freund wissenschaftlicher Systematisierung war, gar nicht in den Sinn kam, den Versuch einer Zusammenfassung seiner reichen, einzelnen Gedanken zu machen, die er zum größten Teil in unmittelbarem Anschluß an seine Lektüre aufzeichnete.

Dafür ist der Grundsatz äußerst charakteristisch, den er an die Spitze seiner „Zur Kunstlehre" betitelten und für seine gesamte Ästhetik grundlegenden Aufzeichnungen des Jahres 1819 stellte: „Ich nehme mir bei diesen Anmerkungen vor, ohne Rücksicht auf ein System, über jeden Gegenstand dasjenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüche werden sich am Ende entweder von selbst heben, oder, indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems beweisen." [1]) —

Allerdings lassen sich einige Widersprüche tatsächlich nicht heben; im ganzen aber wird diese Abhandlung zu zeigen versuchen, daß die Einheit all der einzeln hingeworfenen Gedanken weit größer ist, als wohl Grillparzer selbst gewußt und geglaubt hat, daß sie sich wohl zu so etwas wie einem System zusammenschließen lassen.

Daß ein solcher Versuch nicht gegen des Dichters eignen Willen ist, das mögen schließlich seine eigenen Worte bekunden:

„Das System bildet Pfade
Durch das Ganze unsrer Besitzung,
Und fehlten sie, wär's schade,
Es hinderte jede Benützung.
Doch allzu verzweigte Pflege
Wär' ein Entgang zunächst;
Denn es ist das Eigne der Wege,
Daß drauf nichts wächst." [2])

§ 2.

Grillparzers ästhetisch-philosophischer Bildungsgang.

Die philosophischen Studienjahre Grillparzers auf der Wiener Universität fallen in die Zeit von 1804—6. Professor der Philosophie war damals Franz Samuel Karpe, ein Wolffianer, der sich durch seine Polemik gegen die Neuerungen Kants hervortat. [3]) Seinem lustspielmäßigen Auftreten hat Grillparzer

[1]) XV, 9.
[2]) III, 210.
[3]) XIX, 31. Vgl. Max Ortner: Kant in Österreich, Jahrb. XIV.

ein treues Gedächtnis bewahrt, ihm auch in einer kleinen Posse ein bisher noch unenthülltes Denkmal errichtet.[1]) Eindrücke positiver Art konnte er nach seinem Zeugnis in dieser „trüben, wüsten Zeit" nicht empfangen. Am eigenen Studium hinderten ihn seine „Ideen von akademischer Freiheit". Den Neuerungen Kants freilich zeigte er sich darum während der Rechtsstudien (1807—11) nicht weniger zugänglich. Jetzt holte er das Versäumte nach und drang gemeinsam mit einigen Freunden in die für sie „damals neue Kantische Philosophie" ein. Das Naturrecht lag den Juristen am nächsten.[2]) Entscheidende Eindrücke scheint der junge Dichter damals noch nicht von Kant empfangen zu haben. Er hätte sonst unmöglich im Jahre 1810 jenes Pamphlet gegen alle bisherige Philosophie in sein Tagebuch schreiben können, das mit den Worten beginnt: „Es wandelt mich immer ein Lachen an, wenn ich das Wort Philosophie höre."[3]) Die folgende Erkenntnis aber, daß die Philosophie noch viel zu sehr die Psychologie vernachlässige, ist, wie wir noch hören werden, von hoher Bedeutung für die Ausbildung seiner eigenen Ästhetik geworden.

Ob Grillparzer in den Jahren seiner Rechtsstudien auch die Kritik der Urteilskraft kennen gelernt hat, ist nicht festzustellen; doch mußten ihm ja ihre Grundzüge sicherlich auf einem Umwege bekannt geworden sein, denn im Jahre 1810 hat er Schillers „Kleine vermischte Schriften" gelesen. Dieses Jahr brachte die bedeutungsvolle Wendung Grillparzers von dem bis dahin vergötterten Dichter seiner Jugend, Schiller, zu dem noch vernachlässigten Goethe, auf dessen Wert ihn das Sonntagsblatt aufmerksam gemacht hatte.[4]) Schreyvogel ist dem Philosophen Schiller nie gerecht geworden. Mit knabenhafter Übertreibung aber spricht nun Grillparzer von Schillers lächerlicher, patziger Sucht, den Philosophen spielen zu wollen, die in seinen kleinen vermischten Schriften am ekel-

[1]) Die unglücklichen Liebhaber. Aufbewahrt im Grillparzer-Archiv der Stadt Wien.

[2]) XIX, 39.

[3]) Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hg. v. Karl Glossy und August Sauer. II, Nr. 36, S. 22.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 28.

haftesten werde.[1]) Nach kurzer Krise legte sich, wie in den Tagebüchern zu verfolgen ist, die feindselige Stimmung gegen den Lieblingsdichter seiner Jugend; aber Schillers Theorien hat er nie recht leiden mögen, und es war ihm eine gewisse Genugtuung, als er — wahrscheinlich in den Briefen an Körner — 1857 las, Schiller habe in den Jahren seiner Reife ausdrücklich jede Stunde bedauert, die er mit solchen Spekulationen verloren.[2]) —

Also auch auf diesem Wege konnte die Kantische Philosophie nicht Wurzel fassen in dem suchenden Dichter. Das zu bewirken war erst Schreyvogel vorbehalten, dem Vorkämpfer Kants, dessen Philosophie nur langsam und schwer in Österreich Eingang gewann. Am 15. März 1817 schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch: „Ich habe Grillparzern die Hauptwerke von Kant gegeben. Vielleicht findet er Beruhigung darin.“[3]) Seitdem machen sich Spuren Kants in den Aufzeichnungen deutlich bemerkbar. Entscheidend aber wurde erst das Jahr 1819. Jetzt wurde die Kritik der Urteilskraft grundlegend für den Ausbau seiner Ästhetik. Daneben gewinnt Bouterwek Einfluß auf ihn, dessen Ästhetik er 1819 gelesen hat.[4]) Auch hier kann Schreyvogel der Anreger gewesen sein; denn wenn er sich auch über die Ästhetik des Göttinger Professors nicht geäußert hat, so schätzte er ihn doch als Historiker sehr hoch. Das ergeben zwei Stellen seiner Tagebücher.[5]) Grillparzer ist sein Leben lang ein unbedingter Verehrer Kants und Bouterweks geblieben. Es waren das die einzigen Ästhetiker, die er gelten ließ. Von Kant schrieb er im Jahre 1835: „Nie hat ein Philosoph aneignender über die Vorfragen der Kunst gesprochen, als er.“[6]) Bouterwek nannte er noch im Jahre 1859 „den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im Reiche der Theorie.“ Diese von Heinrich Bohrmann aus dem Munde des Dichters überlieferten Worte sind gewiß

[1]) Tgb. Nr. 41, S. 28.
[2]) XVIII, 73.
[3]) A. a. O. II, 243.
[4]) XV, 19.
[5]) A. a. O. II, 242 und 243.
[6]) XV, 79.

mit Vorsicht aufzunehmen.[1]) Eine Nachprüfung hat aber ergeben, daß Grillparzer der Ästhetik Bouterweks ungemein starke Anregungen zu verdanken hat, so daß des Dichters überschwengliches Urteil sich wohl erklären läßt.

Im gleichen Jahre wie Bouterwek lernte Grillparzer auch — wohl nicht ohne direkten Zusammenhang — dessen Schüler, Arthur Schopenhauer, kennen,[2]) und es ist mehrfach darauf hingewiesen, wie seine Weltanschauung mit Elementen des pessimistischen Voluntarismus durchtränkt ist, wie seine Dramen zu den überzeugendsten Belegen der Schopenhauerschen Theorien von der Tragödie werden.[3]) Wie weit das freilich auf unmittelbarem Zusammenhang oder nur auf einer gleichgestimmten Naturanlage beruht, ist noch nicht hinlänglich sicher festgestellt worden. In der Ästhetik sind ungemein wichtige unmittelbare Beziehungen deutlich.

Seit den zwanziger Jahren legen die philosophischen Aufzeichnungen Grillparzers das Zeugnis einer wachsenden Kenntnisnahme der Philosophie in allen ihren Teilen ab. Neben Aristoteles und Plato, Leibniz und Spinoza, Hume und Hobbes begegnen Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Herbart, deren Gedanken auch in denjenigen Studien ihre Spuren deutlich erkennen lassen, die ihren Namen nicht angeführt haben.[4]) Für seine Ästhetik wurde von ihnen nur noch Spinoza ungemein wichtig. Auch Rousseau, dessen Contrat social der junge Dichter bereits 1808 übersetzt hatte,[5]) macht seine Wirkung von

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer. Augsburger Allgemeine Zeitung 1872. Nr. 38, Beilage. Vgl. dagegen Schiller an Goethe 18. April 1797. 12. Januar 1798. Goethe an Schiller 19. April 1797. 10. Januar 1798, wo sie ihrer allerhöchsten Mißachtung Bouterweks als Ästhetiker Ausdruck geben.

[2]) XV, 17.

[3]) Vgl. Johannes Volkelt „Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben", Jahrbuch X, 4 und „Grillparzer als Dichter des Tragischen". Nördlingen 1888. S. 189 f. (ohne Nennung Schopenhauers). Aug. Ehrhard: a. a. O. S. 259.

[4]) In Grillparzers Bibliothek fanden sich Werke von Spinoza, Hegel, Schelling, Fichte, Kant, Schopenhauer. Vgl. „In Grillparzers Bücherei". Fremdenblatt Wien. 1895. Nr. 27. Auch die Poetik des Aristoteles hat er besessen, da er sie im Jahre 1827 an Bauernfeld ausgeliehen hat. Vgl. Aus „Bauernfelds Tagebüchern". Jahrb. V, 40. Vgl. auch Grillparzers Tgb. II, 202.

[5]) Tgb. Anmerk. S. 276, Nr. 76.

neuem, jetzt aber auf die Ästhetik, wie sich zeigen wird, geltend.

Wichtiger als die Philosophen und Ästhetiker wurden — besonders für die Ausbildung seiner Dramaturgie — die Dichter, welche seinen Entwicklungsgang bestimmten. Beiderlei Wirkungskraft vereinigten in sich Goethe und Schiller, wie die französischen Dramatiker. Drei literarische Strömungen waren es, die sich nach Sauers lichtvollen Ausführungen[1]) in Grillparzers Jugendentwicklung kreuzten und durchdrangen. Die erste war die Wiener Dramatik, wie sie sich in vielfacher Verzweigung ausgebildet hatte. Vor allem das Märchenhafte, Wunderbare machte tiefen Eindruck auf den jugendlichen Dichter, dessen Spuren sich in Poesie und Ästhetik nie ganz verloren haben. Später begannen die Erzeugnisse der klassischen Periode auf ihn einzuwirken. Wie Schreyvogel seine Wandlung von Schiller zu Goethe bestimmte, sahen wir bereits. Die Anschauungen der klassischen Meister wiesen ihm die allgemeine Richtung seines Denkens und Dichtens. Dazu aber trat die dritte Strömung, deren Anprall sich Grillparzer nicht entziehen konnte, die romantische Schule. Zwar stellte er sich unter der starken Einwirkung des Sonntagsblattes von vorneherein in schroffen Gegensatz zu der romantischen Ästhetik der Schlegel. Die Ahnfrau aber ist durchtränkt von romantischen Elementen, und die Götter der Romantik, Shakespeare und Calderon, werden zu den seinigen. Freilich nur im Anfang. Seit er in den zwanziger Jahren Lope de Vega kennen lernte, der von den Romantikern kaum gekannt, aber stets verächtlich behandelt wurde, fühlte er sich immer mehr zu dem ihm selbst wesensverwandten „spanischen Goethe“ hingezogen, und die Wagschale Calderons, des „spanischen Schiller“, beginnt merklich zu sinken. Man sieht, es ist das eine seiner Jugendentwicklung von Schiller zu Goethe ganz parallele Erscheinung. Diesmal aber kann Schreyvogel der Anreger nicht gewesen sein, da auch er von Lope offenbar keine Kenntnis hatte. Wohl aber mag es Bouterwek gewesen sein, der in seiner vielgelesenen Geschichte der spanischen Literatur von

[1]) Einleitung in die Werke S. 26ff.

Lope geschrieben hatte: Selbst die rohesten und unkorrektesten seiner Dramen sind von einem poetischen Geiste belebt, den keine methodische Kunst erreichen kann. Die Moral ist freilich mit Füßen getreten. Die Liebe muß alles entschuldigen. Aber eine hinreißende Natürlichkeit bildet den Vorzug aller seiner Comedias.[1]) Nach reiner Poesie und Natürlichkeit aber lechzte der selbst zur Natur hinstrebende Dichter, und da mag ihm das Urteil des hochgeschätzten Ästhetikers kompetenter gedünkt haben als die Mißachtung der Schlegel. Sicheres ist darüber nicht auszumachen; jedenfalls entzückten auch ihn an Lope der „poetische Geist" und die „hinreißende Natürlichkeit."

Stellte er sich damit in Gegensatz zu den Neigungen der Romantik, so tat er es in anderen Dingen noch viel schärfer. Denn neben den Engländern und Spaniern waren es die französischen Dichter, denen er höchste Achtung und Verehrung zollte. — Seit Lessings Feldzügen war die Geringschätzung der Franzosen zur Mode geworden. Daran konnte auch nichts ändern, daß Goethe und Schiller auf der Höhe ihres gemeinsamen Wirkens französische Tragödien in eigenen Übersetzungen auf die Bühne brachten, freilich mehr um Formstudien an ihnen zu machen, als sie dem Empfinden der Deutschen näher zu bringen.[2]) Die Romantiker aber, A. W. Schlegel vor allem, stimmten dem nur in seiner Zeit und seinen Umständen sehr wohl begründeten vernichtenden Urteil Lessings bei. Da hatte Schreyvogels Sonntagsblatt wieder einen Grund zum Einschreiten. Auch er vereinigte vielseitig und weitherzig die Liebe für die Engländer und Spanier mit der hohen Verehrung der französischen Meister und sah eine Aufgabe seiner Wochenschrift darin, das Werk Corneilles und Racines[3]) gegen alle Verkleinerungen in Schutz zu nehmen. Damit knüpfte er aber selbst schon an eine ältere Wiener Tradition an. Denn wie die französische Tragödie später als in Deutschland in Wien zur Herrschaft gekommen war, so behauptete sie hier noch

[1]) Geschichte der spanischen Literatur. Göttingen 1804. S. 365 u. 377.

[2]) Vgl. Goethe, Weimarisches Hoftheater. Schillers Gedicht: An Goethe (als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte).

[3]) Vgl. z. B. Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 269ff, Sonntagsblatt I, 431.

ihre Stellung, als Lessing sie schon längst dem allgemeinen Gespött preisgegeben. Dafür zeugen die theoretischen Bemühungen von Sonnenfels und die klassizistischen Dramen von Ayrenhoff und Collin, die nahe an den Anfang von Grillparzer heranführen. Dieser also stellt sich mit seiner ausgesprochenen Vorliebe für die französische Tragödie, die auch für seine Dramaturgie maßgebend wurde, durchaus in einen historischen Zusammenhang mit der Überlieferung seiner vaterländischen Literatur, indem wohl vor allem Schreyvogel unmittelbar ihn bestimmte. Wie auch seine Liebe für Lope de Vega mit den Jahren ins Unermeßliche stieg, so hielt er doch — trotz des ungeheuren Unterschiedes — an der Verehrung der französischen Tragödie fest, und Corneille und Racine blieben ihm so große Dichter, wie nur je welche gelebt. Ja, gerade der starke Kontrast von Racine und Lope de Vega war es, der ihn die französische Formvollendung im Gegensatz und zur Ergänzung der spanischen Formlosigkeit immer höher schätzen ließ.

Und wie er hier im Gegensatz zu den Strömungen seiner Zeit steht, so auch in seiner Stellung zu dem ewig sich verjüngenden Euripides, den er häufig Lope de Vega an die Seite setzte. Ihn, den die Romantiker weit hinter Äschylus und Sophokles stellten, den sie zum Verfall der klassischen Kunst zählten, weist er neben jenen Größten seinen Platz an und gewinnt aus seinen Werken tiefe Einsichten in das Wesen des Dramas.[1]) Einsam steht er auch mit seiner Abwendung von der morgenländischen Poesie da, die seine Zeit berauschte, und bekannt genug ist es, wie er unter starker Einwirkung Schreyvogels die Volksdichtung und mittelalterliche Poesie der Deutschen verdammte, die von der Romantik zu neuem Leben erweckt worden. Merkwürdig, daß gerade ein Österreicher solches tat, ein Dichter aus dem Lande, das mit zäher Treue die alte deutsche Dichtung von Geschlecht zu Geschlecht

[1]) Auch der geniale Kritiker Ludwig Tieck verteidigte Euripides — wie auch Lope de Vega — gegen die Geringschätzung der Schlegel und meinte, was ganz offenbar auch Grillparzers Überzeugung war, wie es auch heute wieder ausgesprochen wird, daß Euripides unserer Zeit näher stehe als Sophokles und Äschylus. Kritische Schriften. IV, 374.

überliefert hatte, in dem die Nibelungen enstanden waren und Walter von der Vogelweide hatte singen und sagen lernen.

Das also ist der Boden, aus dem seine Ästhetik emporwuchs, der sie verständlich machen wird in ihrer großen Einheit und ihrem großen Zwiespalt. Diese Ästhetik aber hat Grillparzer, dem eine systematisch-wissenschaftliche Beschäftigung fremd war, in einzelnen hingeworfenen Gedanken, Bemerkungen zur Lektüre, Kritiken, die viele Völker und alle Zeiten umfassen, Studien zur Kunstlehre, Aufsätzen zur Kunstgeschichte, beißenden Satiren und meisterhaften Epigrammen niedergelegt. Dazu treten die Briefe und Tagebücher, die überlieferten Gespräche, die philosophischen und psychologischen Studien, die natürlich auch herangezogen werden mußten, sowie die Pläne und Fragmente zu Dichtungen, in denen sich eine Fülle feiner, aufhellender Gedanken versteckt. Zu der Behandlung dieses Stoffes wenden wir uns nun.

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Kapitel I.

Entstehen des Kunstwerks.

Im zwölften Buche von Dichtung und Wahrheit schreibt Goethe: Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ [1]) Goethe selbst hatte den Gedanken Hamanns in seinem Beitrag zu dem mit Friedrich August Wolf und Heinrich Meyer geplanten Werke „Winckelmann und sein Jahrhundert“ entwickelt: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit.“ „Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.“ [2]) — Auf den gleichen Gedanken hat Schiller die ästhetische Erziehung des Menschen aufgebaut. Er aber will die Vorteile nicht verkennen, welche durch die getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte für das Ganze der Welt gewonnen werden. Ohne sie hätten wir keine Sternenkunde und keine Kritik der reinen Vernunft, die

[1]) Goethes sämtliche Werke, hg. v. Karl Goedeke. Cotta XXI, 63.
[2]) A. a. O. XXXI, 14.

nur durch die einseitige Ausbildung der Sehkraft und der Vernunft in vereinzelten Subjekten erzeugt werden konnten.[1])

Diese Gedanken fließen in Grillparzer zusammen, als ihn, offenbar vor der peinlich scharfen Sonderung der Seelenvermögen, wie er sie im Studium Kants doch mitmachen mußte, im tiefsten Grunde aber aus dem Gefühl der unendlichen Kompliziertheit des eigenen Empfindungslebens, wie vor allem auch des jähen Zwiespaltes zwischen Verstand und Phantasie, der ihm so viel zu schaffen machte, die Sehnsucht nach der Einheit des Menschen überkommt. Die Studie des Jahres 1819, deren Grundgedanke als fester Bestand im Zentrum der wirkenden Ideen jener Zeiten auch der Romantik eignet, ist betitelt „Gesamtwirken und Sonderung der Seelenvermögen",[2]) und Grillparzer schreibt hier gleich Goethe: Der Zustand, in dem der menschliche Geist sich gegenwärtig befindet, ist nicht sein ursprünglicher. Seine Kräfte haben sich gesondert, und diese Sonderung ist schwer zu tadeln. Je weiter wir in die Zeit zurückgehen, je weniger treffen wir diese strenge Sonderung der Vermögen, und was die Schriften der Alten so anziehend, so unnachahmlich macht, ist eben dieses Hervorleuchten des ganzen Menschen statt eines einzigen Vermögens. Nun aber gibt Grillparzer gleich Schiller zu, daß wohl das Quantitative unserer Fortschritte durch diese Sonderung unendlich gewonnen habe. „Verstand und Vernunft z. B. haben durch jene Sonderung der Vermögen einen Grad der Schärfe der Abstraktionsfähigkeit erreicht, der von vornherein beinahe unmöglich scheinen müßte, und zur Erforschung und Zergliederung von Teilvorstellungen ist das gewiß höchst ersprießlich: aber wie nun, wenn es sich darum handelt, die Welt zu betrachten? —"

Zwei Arten der Weltbetrachtung unterscheidet Grillparzer ganz gemäß dem eigenen Zwiespalte zwischen Verstand und Phantasie: die wissenschaftliche und die kontemplative. Wenn er aus letzterer, wie wir sehen werden, die Kunst herleitet, weil er sie als die Konzentrierung aller Kräfte und Fähigkeiten auffaßt, so geschieht das durch die Berührung des Hamann-Goetheschen Gedankens mit der Ästhetik Schopenhauers, die Grillparzer um die gleiche Zeit gelesen[3]) und sich zum großen Teil zu eigen gemacht hat. Auf die Unterscheidung der wissenschaftlichen und

[1]) Schiller, S. W. (Goedeke) X, 293. [2]) XV, 14. [3]) XV, 17.

beschaulichen Weltbetrachtung hat Arthur Schopenhauer seine Kunstlehre gegründet. Inwiefern er dabei auf Schiller fußt, brauchen wir nicht auseinanderzusetzen, da sich die absolute Übereinstimmung Grillparzers mit Schopenhauer selbst erweisen läßt.[1]) Die wissenschaftliche Weltbetrachtung ist nach Schopenhauer dem Satz des Grundes unterworfen, betrachtet die Dinge nicht an sich, sondern nur nach ihren Relationen zueinander und läßt das Bewußtsein von dem abstrakten Denken, den Begriffen der Vernunft einnehmen. Es ist das eben die Art der Wissenschaft, die einzig und allein auf diesem Wege der Verknüpfung zu ihrem (nur in der Ewigkeit liegenden) Ziele kommen kann, indem sie sich dem Satz des Grundes unterwirft.[2]) Ebendasselbe will auch Grillparzer unter der wissenschaftlichen Weltbetrachtung verstehen: „Sie geschieht fast ausschließlich durch das Erkenntnisvermögen. Von Wahrnehmungen zu Begriffen und von diesen zu Urteilen und Schlüssen emporsteigend, gewinnen wir eine Ansicht, die, auf der Natur unseres Geistes gegründet und bei gehöriger Deduktion ebenso unerschütterlich als seine Gesetze, die Grundlage von allen dem ausmacht, was als Wissen die Welt erleuchtet und als Wahres sie beglückt.“ [3])

Demgegenüber hat nun Schopenhauer die Beschauung oder Kontemplation (die Ausdrücke, die auch Grillparzer verwendet, stammen von Kant) gestellt. Sie aber ist die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satz des Grundes und entsteht, wenn man die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, was es auch immer sei, indem man sich in diesen Gegenstand verliert, d. h. sein Individuum, seinen Willen vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehen bleibt, so daß man Anschauenden und Anschauung, Vorstellenden und Gegenstand nicht mehr trennen kann, daß sie eins geworden sind.[4]) Und so erklärt nun auch Grillparzer: „Unter Beschauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens,

[1]) Vgl. Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen u. oft.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung (Reclam). Drittes Buch, § 34, S. 244.

[3]) XV, 11. [4]) A. a. O.

durch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und äußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geheftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt.“ [1])

Man beachte genau dieses „beinahe“. Eine kleine Aufzeichnung aus dem gleichen Jahre richtet sich nämlich, wenn auch ohne Namensnennung, mit Deutlichkeit gegen Schopenhauers Lehre von der völligen Übereinstimmung. „Die volle Übereinstimmung eines Gegenstandes mit unserem Erkenntnisvermögen ist ein Begriff; er begründet das Wahre, im Schönen liegt gleichsam bloß eine dunkle Vorahnung einer solchen Übereinstimmung.“ [2])

Aus dem Beschauungsvermögen hat nun Schopenhauer die Kunst hergeleitet: der Künstler, der das Vermögen im höchsten Grade besitzt, stellt seine Anschauung für andere erkennbar dar.[3]) Demnach liegt der Unterschied der Kunst von der Wissenschaft darin: „Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufes und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen.“ [4]) – Ganz ebenso leitet nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen die Kunst her: wenn das Vermögen das, was es geschaut, in einem Bilde darstellt, daß auch andere die Idee des Künstlers betrachten können, so entsteht das

[1]) XV, 12.
[2]) XV, 21.
[3]) A. a. O. § 37, S. 263 f.
[4]) A. a. O. § 36, S. 251 f.

Kunstwerk. Und mit einer Übereinstimmung des Gedankens, einer Ähnlichkeit des Bildes, die sich in den sinntragenden Worten zu völliger Gleichheit erhebt, sieht nun Grillparzer den Unterschied der Kunst von der „Bildung“ (Schopenhauer: „Wissenschaft“) darin: Das Wesen der Bildung ist Vielseitigkeit, die Kunst beruht auf einer Einseitigkeit; die Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird, ist nichts anderes als die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die „ganze übrige Welt“ nicht sowohl verschlingen als „repräsentieren muß.“ Durch diese „Isolierung“ wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen „herausgehoben“ und von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen.[1])

Zu dieser Studie der Jahre 1836—38 gibt es eine Vorstufe aus dem Jahre 1819, die „Begeisterung“ überschrieben ist, und deren unmittelbarer Zusammenhang mit Schopenhauer nun deutlich wird. Hatte Schopenhauer das Wesen der Wissenschaft in dem rastlosen, nie befriedigten Verknüpfen nach dem Satz des Grundes, das Wesen der Kunst aber in dem stets befriedigten Anschauen eines einzigen abgegrenzten Gegenstandes erkannt, so legt nun Grillparzer auch dem wissenschaftlichen Drange die „Begeisterung“ unter, wie er in ihr das Wesen der Kontemplation fand, und benennt beide Arten nach der Kantischen Einteilung der Urteilskraft in eine ästhetische und teleologische. Die kleine Studie lautet demnach: „Es gibt auch eine teleologische Begeisterung (aus abbildloser Betrachtung der Natur). Diese unterscheidet sich von der ästhetischen dadurch, daß letztere durch unmittelbare

[1]) XV, 41. Vgl. dazu XV, 31; XVIII, 161; XIX, 152, wo diese Gedanken teilweise wiederholt werden und Grillparzer erklärt, er sei kein Freund der neueren „Bildungsdichter“, selbst Goethe und Schiller mitgerechnet. Daher wendete sich auch Grillparzer, genau wie es schon Kant, Bouterwek und A. W. Schlegel getan, in einer eigenen kleinen Niederschrift des Jahres 1836 gegen das abgeschmackte Sprechen von schönen Wissenschaften. Die Poesie ist eine bildende Kunst, wie die Malerei. XV, 55. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft. § 44. S. 171. Bouterwek, a. a. O. II, 7. Schlegel, Berliner Vorlesungen S. 3.

Beziehung auf ein begrenztes Objekt der Anschauung zur Einheit gebracht und befriedigt wird.“[1])

Soweit geht die Übereinstimmung mit Schopenhauer. Nun aber bemerken wir eins, und darin beruht der große Unterschied der beiden wesensverwandten Ästhetiker. Aus dem Beschauungsvermögen hatte Schopenhauer die Kunst hergeleitet, weil nur dieses den Menschen in den Stand setzt, die Ideen der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das Objekt der Kunst aber ist die Platonische Idee. Nun schrieb Grillparzer im Jahre 1857, ohne Schopenhauers Namen zu nennen, aber mit nicht mißzuverstehender Beziehung: Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da die Erkenntnis der Urbilder, auf die es doch schließlich hinauskommt, dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch bis zu den Urbildern.[2]) Der Grund also, der Grillparzer bestimmte, die Kunst aus dem Kontemplationsvermögen herzuleiten, muß ein anderer gewesen sein als der Schopenhauers. Wir kennen ihn bereits.

Die Konzentration aller Kräfte liegt in der Lehre Schopenhauers ganz von selbst enthalten; er brauchte sie gar nicht erst zu betonen. Immer aber hebt, wie wir hörten, Grillparzer diese Hinrichtung aller Kräfte auf einen Punkt stark hervor und macht sie identisch mit der Kontemplation, weil er eben ihretwegen sich die Lehre Schopenhauers angeeignet hatte. Und nun sind wir zu unserem Ausgangspunkte zurückgekehrt: In der bezeichneten Abhandlung hatte Goethe die schwer beklagte Einheit des Menschen im Künstler gefunden, denn nur aus der Vereinigung sämtlicher Kräfte kann das Kunstwerk entstehen, das den Menschen über sich selbst erhebt. Wenn nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen, der Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, das Kunstwerk herleitete, so ist er damit dem Gedanken Goethes treu geblieben, von dem er

[1]) XV, 21.
[2]) XV, 39.

ausgegangen war. Das aber zog eine weitere Konsequenz nach sich. Noch im Jahre 1819 hatte er in wörtlicher Anlehnung an die Lektüre Kants, der das Wesen des Genies aus dem harmonischen Verhältnis von Verstand und Phantasie erklärte,[1]) die Meinung ausgesprochen, Phantasie und Verstand müssen Hand in Hand gehen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll.[2]) Auch darin schloß er sich aufs engste dem Philosophen an, daß er den Verstand zum formalen Leiter der Phantasie machte.[3]) Diese Lehre ist nun noch im selben Jahre notwendig zu eng geworden. Aus der gleichen auf Hamann beruhenden Erkenntnis heraus hatte sich einst schon Herder gegen Kant gewendet: „Paare Kritik, den Herrn Verstand und die Jungfrau Phantasie leibhaftig zusammen, ohne Stimme eines heiligen Orakels, d. i. ohne Empfindung und Trieb und das Eigenste innenwirkender Kräfte werden Deukalions und der Pyrrha hinter sich geworfene Steine nie leben.“[4]) Es ist die vom Sturm und Drang mit Jubel aufgenommene Lehre Hamann-Herders, die Grillparzer einmal in die Worte kleidete: „Der Trieb, die Neigung, das Instinktmäßige sind ebenso göttlich als die Vernunft.“[5]) Daher kann ihm Kants Lehre nicht mehr genügen. Zum Verstande und der Phantasie müssen alle andern sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen treten, um ein Kunstwerk hervorzubringen.[6]) Daher spricht Grillparzer im Jahre 1838 geradezu seine Verwunderung aus, wenn die Anlage eines dramatischen Stückes „nur“ vom Verstande und der Phantasie ausgeht.[7])

Seitdem sich nun Grillparzer den Gedanken von dem Entstehen der Kunst aus dem ganzen Menschen zu seinem völligen Eigentum gemacht hatte, beschäftigte ihn das Problem,

[1]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) § 49, S. 181 ff.

[2]) XV, 10.

[3]) XV, 57. Vgl. auch, was Grillparzer über die Notwendigkeit der „Begrenzung“ sagt, welche der Wirksamkeit eines ungewöhnlichen Menschen (Grillparzer denkt wohl vor allem an den Künstler) erst Gestalt gibt und das so häufige Verstäuben ins Unermeßliche hindert. XV, 64.

[4]) Kalligone, zweiter Teil Nr. 5. Von Kunstrichterei. 3. S. W. (Suphan) XXII, 200.

[5]) XVI, 12.

[6]) XV, 20.

[7]) XVI, 179.

dieses Entstehen nun auch rein psychologisch aus einem Kraftzentrum herleiten zu können. Das geschah, nachdem er in allmählicher Entwicklung die seelischen Funktionen des Menschen immer mehr vereinheitlicht und schließlich auf ein einziges Grundprinzip gebracht hatte.

Die Entwicklung geht von Spinoza aus. Im Jahre 1822 schreibt er: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen, die eben wegen ihrer Unklarheit leicht eine Vermischung mit den Leidenschaften eingehen und in dieser Gesellschaft stärker oder eigentlich heftiger wirken als die deutlichen, aus klarer Erkenntnis hervorgegangenen.“ [1]) Acht Jahre später, also 1830, finden wir in des Dichters philosophischen Aufzeichnungen: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle.“ [2]) Die folgende genetische Erklärung des Prozesses mit Hilfe der Assoziationspsychologie kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Bemerkt sei nur, daß auch in ihr noch die Entstehung der Lehre aus Spinoza deutlich wird, wenn Grillparzer den Gedanken als „Bejahung“ oder „Verneinung“ (affirmatio, negatio) auffaßt.

Denken und Fühlen also sind nur Stufen eines psychischen Prozesses. Nun war auch das Gefühlsvermögen, das Moses Mendelssohn zuerst mit dem Namen Billigungsvermögen belegte, von Kant geteilt worden. Zwischen dem, was bloß in der Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt, (in der Empfindung gefällt) ist ein wesentlicher Unterschied. Das Wohlgefallen oder Mißfallen der ersteren Art beruht auf der Vernunft und ist mit der Billigung oder Mißbilligung einerlei. Vergnügen und Schmerz aber können nur auf dem Gefühle (oder der Aussicht auf ein solches) beruhen.[3]) Demnach wäre also die ganze Sphäre erst mit dem Namen Gefühls- und Bil-

[1]) XIV, 25. Vgl. Spinoza. Ethik. Dritter Teil. Über den Ursprung und die Natur der Affekte.

[2]) XIV, 18. Vgl. aus dem Jahr 1857: „Das Wesen der Anschauung überhaupt besteht nur in der unmittelbaren Klarheit der Vorstellung.“ XIV, 18.

[3]) Kr. d. U. § 54 (Anmerkung) S. 202.

ligungsvermögen erschöpft. Diese scharfe Sonderung nun ist es, welche der Einteilung Grillparzers in Empfindung und Gefühl zugrunde liegt, die uns zum ersten Male im Jahre 1836 begegnet.

Zu der merkwürdigen, von Kant abweichenden Terminologie, die er zur Bezeichnung der Kantischen, nicht namentlich gemachten Unterscheidung anwendet, ist vorerst zu bemerken: Im Jahre 1817, also zu der Zeit, da ihm Schreyvogel die Werke Kants gegeben hatte, schrieb der Dichter in seine philosophischen Aufzeichnungen, das Wort „empfinden" tauge im Grunde schlecht dazu, das zu bezeichnen, was die Philosophie damit bezeichnen will, den durchaus passiven Eindruck nämlich, den die Sinne von der Sinnenwelt empfangen. Empfinden komme seiner Etymologie nach von entfinden und bezeichne demnach eigentlich ein Finden, ein Wählen unter mehreren, ein Abziehen von Merkmalen. „Wie wäre Gefühl statt Empfindung?" [1]) Freilich merkte er schon damals, daß auch das Wort Gefühl einen ähnlichen Doppelsinn habe, und so kam er denn in Zukunft dazu, Gefühl in seiner Bedeutung, wie vor allem Kant sie ihm gegeben, zu belassen, Empfindung aber zur Bezeichnung des höheren vernünftigen Fühlens zu verwenden, das Mendelssohn und Kant mit Billigen und Mißbilligen bezeichnet hatten.

Demnach also machte Grillparzer im Jahre 1838 eine scharfe, auch namentliche Trennung zwischen dem, was Kant mehr sachlich getrennt hatte, und erklärte: Das Gefühl ist sympathisch, die Empfindung monopathisch. Ersteres bezieht alles auf den Gegenstand und liebt oder verabscheut (d. h. das Gefühl der Lust und Unlust auf das erregende Objekt bezogen), letzteres auf das eigene Selbst und billigt oder mißbilligt. Das Gefühl wirkt unbewußt, die Empfindung bewußt. Das Gefühl ist zunächst verwandt mit dem Begehrungsvermögen, die Empfindung mit dem Erkenntnisvermögen (zunächst der Urteilskraft).[2]) Diese Unterscheidung, auf die Grillparzer viel

[1]) XIV, 19. Über die Kantische Sonderung von Gefühl und Empfindung siehe Kr. d. U. § 3, S. 47. Empfindung ist bei Kant die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes, eine objektive Vorstellung der Sinne, Gefühl aber der subjektive Zustand, der durch jene Wahrnehmung oder Vorstellung hervorgerufen wird.

[2]) XVI, 186.

Wert legte (wir werden noch sehen, warum), hat er in den Jahren 1839 und 1841 wiederholt.[1]) Hatte er nun im Anschluß an Spinoza Denken und Fühlen als Stufen eines psychischen Vorgangs aufgefaßt, so mußte er nun nach der Teilung Denken, Empfinden und Fühlen als solche bezeichnen; und zwar steht die Empfindung dem Denken ebenso nahe wie dem Fühlen, bildet also die Zwischenstufe. Diese Erkenntnis aber zog die weitere Konsequenz nach sich, in der Empfindung Denken und Fühlen zusammenfallen zu lassen, aus ihr nach oben das Denken, nach unten das Fühlen zu entwickeln, d. h. sie als das Grundprinzip des psychischen Geschehens, das Kraftzentrum der Seele zu bezeichnen; das geschah im Jahre 1855, in einer Studie, welche ganz offenbar in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre Spinozas entstanden ist und lediglich der Erklärung der Spinozistischen Lehre von der nur graduellen Unterscheidung des Fühlens und Denkens mit Hilfe der nun durch Kant gewonnenen Gedanken dient.

Demnach ist nun das Resultat der von Spinoza ausgehenden und durch Kant fortgeführten Entwicklung dies:[2]) Der Mittelpunkt des menschlichen Wesens, sinnlichen und geistigen, ist die Seele. Ihr Gesamtausdruck ist die Empfindung, die daher nicht ohne Unterscheidung ist, weil das Geistige wie das Sinnliche in ihr liegt. Je nach der Stärke der von außen kommenden Eindrücke verliert sich diese Unterscheidung, und es entsteht nach unten hin Gefühl und sinnliches Bedürfnis, nach oben Urteilskraft, Verstand, Vernunft, Geist. Wenn nun Grillparzer in dieser „Empfindung" den Sitz der Kunst annahm, wie er es tat, so hat er damit erreicht, worauf diese ganze Entwicklung hindrängte, aus dem gesamten Menschen, der Vereinigung aller Kräfte, das Kunstwerk entstehen zu lassen.

Der genetische Prozeß stellt sich im einzelnen nun so dar: Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die durch ihr Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheure Ver-

[1]) XIV, 19; XIII, 171. Vgl. Schiller: Als Vernunftwesen empfinden wir Beifall oder Mißbilligung; als Sinnenwesen empfinden wir Lust oder Unlust. (Über das Pathetische).

[2]) XV, 28. Vgl. dazu XIV, 29, wo Grillparzer nachträglich eine Ähnlichkeit dieser Lehre mit Fichte bemerkt.

knüpfung - Ideenassoziation — anregt, deren Vorstellungen ihrem Ursprung von außen nach sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die sinnlichen[1]) Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkte einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unvermittelt überraschen.

Zum Verständnis dieser Studie sei noch nachgetragen, daß die Auffassung von der Tätigkeit der Phantasie, wie sie hier niedergelegt ist, auf Kant zurückgeht, dessen Ausführungen sich Grillparzer bereits 1819 angeschlossen hatte. Hatte Kant gelehrt: die Einbildungskraft als produktives Erkenntnisvermögen (wir haben es nur mit dieser zu tun) ist sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt,[2]) so sagte Grillparzer: die produktive Einbildungskraft, d. h. die Phantasie, gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt.[3]) Bei dieser Tätigkeit der Einbildungskraft, hatte Kant gelehrt, fühlen wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation, welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt.[2]) Und Grillparzer: die Phantasie liefert entweder Bilder, die aus den Gesetzen der Gedankenassoziation zu erklären sind, oder ihre Wirkungen sind aus diesem Gesetze nicht zu erklären; hier ist sie selbsttätig und macht die Grundbedingung des Dichtungsvermögens aus.[4]) Schließlich hatte Kant gelehrt: die Umbildung der Erfahrung durch die Einbildungskraft muß immer nach analogen Prinzipien erfolgen, als die sind, nach welcher der Verstand die empirische Natur auffaßt. Nur liegen diese Prinzipien höher hinauf in der Vernunft.[2]) Und so sagte nun auch Grillparzer in der Studie des Jahres 1855: die Phan-

[1]) Vielleicht liegt hier ein Druck- oder Schreibfehler für „sinnliche“ oder die Weglassung eines „die“ vor, weil die Konstruktion des Satzes so äußerst gezwungen erscheint. Nötig ist die Korrektur nicht, doch sehr wahrscheinlich.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

[3]) XV, 13.

[4]) XV, 14.

tasie ahmt die natürliche Auffassung des Menschen nach, indem sie sinnliche Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur stellen sich hier die Bilder schon nach einem Gesichtspunkte ein.

Hatte nun Grillparzer bereits im Jahre 1819 das Beschauungsvermögen, d. i. die Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, im Anschluß an Schopenhauer zur Quelle aller Kunst gemacht, so ergab sich nun seit 1855 die notwendige Konsequenz, die Beschauung ihrerseits als den Ausdruck der Empfindung, eben des Kraftzentrums, aufzufassen. Und das tat denn tatsächlich auch Grillparzer um 1860: der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Art und Weise, wie der Mensch in ungetrenntem Gebrauche seiner Fähigkeiten und Eigenschaften die Dinge und Begebenheiten in sich aufnimmt.[1])

Daher ist die Haupteigenschaft, das unbedingteste Erfordernis eines Dichters, die Richtigkeit, die Wahrheit der Empfindung, d. h. die Übereinstimmung aller Faktoren des Auffassungs- und Tätigkeitsvermögens.[2]) Sie allein kann die starke Anschauung bewirken, durch welche es dem Dichter möglich wird, sich in die Gemütslage eines wahr Fühlenden zu versetzen (die Wahrheit des Gefühls kommt allein dem Menschen und auch dem Dichter nur als Menschen zu). Verstand und Phantasie haben dabei ebensoviel zu tun wie das Gefühl.[3]) Das zweite Erfordernis aber ist auch neben der Richtigkeit der Empfindung und der damit notwendig verbundenen Stärke der Anschauung die Wahrheit des Gefühls. Denn Gefühl ist der Eindruck, den das Äußere als eine Wirk-

[1]) XVI, 12. Demnach ergibt sich also, daß Grillparzer in seiner Erkenntnistheorie durchaus Schopenhauerianer ist, indem er ganz wie dieser die Anschauung als das einzige Erkenntnisvermögen faßt.

[2]) XVI, 12.

[3]) XVIII, 151. Vgl. XV, 82. Die Richtigkeit der Empfindung sprach Grillparzer dem spanischen Dramatiker Alarcon, den deutschen Raupach und Halm, dem Lyriker Heine ab. In höchstem Maße besitzt sie Lope de Vega. XVII, 215; XVIII, 151, 98; XVII, 60. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, daß diese Richtigkeit der Empfindung im Grunde zusammenfällt mit dem gesunden Menschenverstande. Daher hat auch Kant diesen, ganz wie es Grillparzer von der richtigen Empfindung tat, als die Fähigkeit bezeichnet, sich an die Stelle anderer zu setzen. Kr. d. U. I, § 40, S. 157.

lichkeit macht. Wenn nun auch die Grundlagen des Gefühls durch alle Zeiten und Völker dieselben bleiben, so sind doch die Modifikationen desselben, Grad und Stärke, Entstehung und Vermittlung, durch Umstände bedingt, die mit der Zeit wechseln. Kenntnisse und Wahrheiten lassen sich nun wohl von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen, und das bedingt ja den Unterschied des Menschen vom Tier. Das Palladium der Geistesbildung ist die ungehinderte Mitteilung. Das Gefühl aber ist der Ausdruck der besonderen Existenz des einzelnen; es stirbt mit jedem und wird mit jedem neu geboren. Daher kann auch der Wert des Dichters nur in der Art und Weise bestehen, wie die Wirklichkeit auf ihn, auf sein eigenes Gefühl Eindruck macht. Der echte Quell des wahren Dichters kann nur die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung sein, denn das gerade macht den erfrischenden und unterscheidenden Reiz aus. Wer daher, wie es durch die Übertreibung der Forderungen an die Produktion, die allzu hoch gegriffenen Maßstäbe so häufig geschieht, aus der Gefühlsweise einer andern Zeit, eines andern Dichters, sei es Shakespeare oder Sophokles, gestaltet, der verfälscht sein Gefühl, vernichtet seine Individualität und ist als Mensch wie als Dichter verloren.[1])

Mit ähnlicher Begründung hatte Kant die Originalität des Genies abgeleitet. In der Wissenschaft, sagte er, vererben sich die Kenntnisse, von Vater auf Sohn, von Geschlecht zu Geschlecht, von Meister auf Schüler. Das Prinzip des Schaffens aber läßt sich nicht mitteilen, es stirbt mit dem Genie.[2]) Nun hat aber Grillparzer einen Aufsatz „Die Kunstverderber" geschrieben[3]) (1856), in dem er sich gerade gegen die „Originalität"

[1]) XV, 82f. XIX, 186; XV, 32. Dieser ausgesprochene Kunstindividualismus bewirkte es auch mit, daß Schreyvogel in betreff der Volkspoesie einen so großen Einfluß auf den Dichter gewinnen konnte. (Vgl. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie.) Auch der Haß gegen die Literarhistoriker, die einen Dichter völlig aus seiner Zeit heraus konstruieren wollen, ist mit daraus zu erklären. Vgl. XVIII. 14; XVI, 25; III, 183; XVIII. 24 etc. Vgl. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 125f. Vgl. auch Grillparzer, Tgb. Nr. 224, S. 131, wo er den von ihm schon vorher gefaßten Gedanken 1844 im Briefwechsel Goethes mit Schiller antrifft.

[2]) Kr. d. U. § 47, S. 175ff.

[3]) XV, 31ff. Vgl. hierzu XX, 124.

des Künstlers wendet und der Meinung Ausdruck gibt, der Künstler, an dem man die Originalität als charakteristische Eigenschaft hervorhebt, gehöre schon deshalb in den zweiten Rang. Die Forderung der Originalität als Haupteigenschaft des Genies hatten die deutschen Stürmer und Dränger durch zwei englische Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten“ und Woods „Essay über den Originalgenius Homers“ empfangen und zu maßloser Übertreibung emporgeschraubt. Aber nicht gegen sie unmittelbar richten sich Grillparzers Worte, sondern eher gegen Kant, denn die tiefere Begründung seiner Widerlegung entnimmt er interessanter Weise ganz offenbar wieder einem Gedanken des Angegriffenen, so daß er ihn mit seiner eigenen Waffe zu schlagen sucht.

Neben der Originalität hatte nämlich Kant als zweite Eigenschaft des Genies die „Mustergültigkeit“ bezeichnet. Denn, da es auch originalen Unsinn geben kann, so müssen die Produkte des Genies zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaß oder Regel der Beurteilung dienen.[1]) Da nun im Genie die Natur der Kunst die Regel gibt, so wird die Kunstnachahmung für die kleineren Nachfolger des Genies zur Naturnachahmung.[2]) So macht nun auch Grillparzer einen Unterschied zwischen den vortrefflichen Künstlern als solchen und den „mustergültigen“ (der eigentliche Begriff für das, was man klassisch nennt). Die ersteren gehen einen Pfad, der nur für sie gangbar ist, die zweiten den Weg, der für alle paßt. Und jetzt zieht Grillparzer daraus den Schluß: der Ausdruck „originell“ ist daher sehr zweideutiger Natur, und es gehört eine große Begabung dazu, einen Künstler nicht schon durch diese Bezeichnung in die zweite Rangstufe zu setzen. Und was Kant nur von den kleineren Nachfolgern des Genies hatte gelten lassen, das behauptet Grillparzer gerade von dem eigentlichen großen Künstler. Auf ihn übt das von seinen Vorgängern Übernommene als Vorhandenes die Macht eines

[1]) Kr. d. U. § 46. S. 174 ff.
[2]) § 49, S. 187.

Natürlichen, und er macht es, wie alle anderen, nur unendliche Male besser.[1])

Diese Anschauungen, wie Grillparzers ganze Abneigung gegen die Begriffe „originell" und „genial" sind höchst charakteristisch für des Dichters an der Tradition haftende Gesinnung. Jede Überlieferung dünkte dem aristokratisch veranlagten Dichter verehrungswürdig und heilig. Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut. Damit ist natürlich die Eigentümlichkeit der Auffassung, der Kunstindividualismus nicht aufgehoben, und in den weiteren Bestimmungen und Zergliederungen des Genies ist wieder eine starke Übereinstimmung Grillparzers mit Kant wahrzunehmen. Von dem Kampfe beider gegen die Nachäffung des Originellen und Individuellen von seiten derer, welche keine Individualität besitzen, sehe ich ab.[2]) Er entstand vor allem aus einer Ähnlichkeit der Literaturperioden, wie auch der gemeinsame Kampf gegen die, welche sich von den Regeln befreien, ohne doch Genies zu sein.[3]) Hier handelt es sich um allgemeine Bestimmungen, wobei der Aufsatz Grillparzers „Über Genialität" und einige zerstreute Bemerkungen von gleichem Inhalt in Betracht kommen. Kant hatte nämlich das Genie in die beiden „Talente" eingeteilt, ästhetische Ideen aufzufinden (d. h. Vorstellungen der Einbildungskraft) und zu diesen den Ausdruck zu finden, durch welchen sie allgemein mitgeteilt werden können. Die letztere Fähigkeit belegte er mit dem Sondernamen „Geist".[4]) Durch diese Unterscheidung der Talente wurde offenbar Grillparzer zu seiner merkwürdigen qualitativen, nicht quantitativen Sonderung von Genie und Talent angeregt, deren Vereinigung demnach das ausmacht,

[1]) Freilich durfte auch für Grillparzer eine solche natürliche Macht nicht zu weit gehen. Daher mußte er sich gegen Shakespeare geradezu wehren, der sich selbst an die Stelle der Natur setzt und so jede Frage, die man an sie stellt, selbst beantwortet. Grillparzer beweist hier schlagend die Richtigkeit einer später von Goethe gemachten Bemerkung: Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen. Er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie glauben sich selbst zu produzieren. Gespräche mit Eckermann, 25. Dezember 1825. Grillparzer XIX, 186.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 187, XV, 32.

[3]) Kr. d. U. § 46ff., XV, 39.

[4]) A. a. O. § 49, S. 186.

was Kant mit dem einen Namen Genie bezeichnete. Grillparzer nannte nämlich Genie die Eigentümlichkeit der Auffassung, die Fähigkeit, originale Ideen zu finden, das Talent aber die Gabe der Darstellung, der Lebendigmachung des Gedankens.[1])

Auch darin stimmte der Dichter mit dem Philosophen überein, daß ein Genie ohne eigentlichen Zweck schaffen müsse. Nur so entsteht ästhetische Kunst, wie Kant sagte, Dichtung, wie Grillparzer es bezeichnete. In anderem Falle aber das, was beide mit dem Namen „mechanische Kunst" belegten.[2])

Soweit die Übereinstimmung. In dem einen und hauptsächlichsten Punkte aber gingen beide, wie wir hörten, allmählich weit auseinander, nachdem sie zuerst auch in ihm völlig einer Meinung gewesen waren: Kant sah das Wesen des Genies in dem richtigen Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, Grillparzer aber in der Konzentration und Übereinstimmung aller Kräfte und Vermögen des Menschen.

Das ist, um noch einmal den Gedankengang dieses Kapitels zusammenzufassen, das Resultat: Nur aus der Einheit des Menschen wird das Große geboren. Die Einheit ruht in der Empfindung, in der alle Vermögen des Menschen sich vereinen. Der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Kontemplation, die Hinrichtung aller Fähigkeiten auf einen Punkt. Sie wird durch die Wahrheit des Gefühls und die Richtigkeit der Empfindung bedingt. Ihre Anwendung aber ist das Kunstwerk, das ohne Zweck zur Erscheinung kommt.

[1]) XV, 45—50.
[2]) Kr. d. U. 171, XV, 14.

Kapitel II.

Die Schönheit.

Die Aufgabe der Kunst war für Grillparzer von Anfang bis Ende seiner Entwicklung die gleiche: Darstellung der Schönheit.[1]) An sich ist diese Aufgabe nur dann selbstverständlich, wenn man unter dem Schönen schlechthin das Ästhetisch-Wertvolle verstanden wissen will, wo denn natürlich die Kunst seine Darstellung zur Aufgabe hat. Hier aber liegen doch die Dinge nicht so. Grillparzer trat mit dieser Lehre als der nachgeborene Apostel der großen klassischen Zeit auf, der in einer ihrem Geiste entfremdeten Umgebung ihr Banner hochzuhalten sich berufen fühlte. Wenn er die Schönheit fordert, so heißt das, er fordert das „Klassische". Das hat er selbst ausgesprochen, wie es einst schon Friedrich Schlegel getan hatte: Der Gegenstand der klassischen Kunst war das Schöne. Die romantische Kunst stellt auch das Bedeutende, Geistreiche, Interessante, ja das Häßliche dar.[2]) Freilich räumt auch Grillparzer der Dichtkunst den Gebrauch des Häßlichen ein, während er ihn aus allen anderen Künsten völlig verbannt. Das ist die Folge seiner Sonderung der verschiedenen Künste, die er mit Hilfe Kants und Lessings angestellt hat. Die erste Anregung geht von Kant aus, wie gleich zu ersehen ist.

In dreierlei Arten hatte Kant die Künste einzuteilen versucht: die redende, die bildende Kunst und die des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke). „Die Kunst

[1]) Vgl. die ästhetischen Studien im allgemeinen. XVIII, 20. Auguste von Littrow-Bischoff: Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer. Wien, 1873, S. 148.

[2]) XV, 67. Vgl. Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie. Prosaische Jugendschriften. Hg. von Jakob Minor. Wien 1882, Band I. Wir kommen auf die Studie an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen.

des schönen Spiels der Empfindungen, die von außen erzeugt werden und das sich gleichwohl doch muß allgemein mitteilen lassen, kann nichts anderes als die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die Empfindung angehört, d. i. den Ton desselben, betreffen, und in dieser weitläufigen Bedeutung des Wortes kann sie in das künstliche Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des Gesichts, mithin in Musik und Farbenkunst, eingeteilt werden.“[1]) Andrerseits gehört die Malerei den bildenden Künsten an, und als solche nimmt auch sie einen von dem der Musik völlig verschiedenen Gang: die Musik geht von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die bildende Kunst von bestimmten Ideen zu Empfindungen.[2]) Und ebenso sagt nun auch Grillparzer, indem er von vornherein zwischen Malerei als Farbenkunst und Plastik garnicht unterscheidet, so wenig wie Lessing es getan: Musik und Malerei (Plastik mit einbegriffen) werden vom Sinne empfangen. Die Malerei aber erweckt dadurch den Gedanken und dann erst die Empfindung, während die Musik unmittelbar auf die Empfindung übergeht, und der Gedanke, der kaum je zum völligen Bewußtsein gelangt, ist in seiner Unbestimmtheit der letzte, gleichgültigste Bestandteil des Wohlgefallens oder Mißfallens. Zu Musik und bildender Kunst setzt nun Grillparzer nach dem gleichen Einteilungsprinzip (was Kant nicht getan) die Poesie in Kontrast: sie fängt mit dem den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung, und die nicht von außen hinein-, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung.[3])

So hat er die Künste nach dem Maße des Anteils und der Stufenfolge eingeteilt, in der sie an den Grundbedingungen, den wesentlichen Bestandteilen aller Kunst, dem sinnlichen Eindruck, der Empfindung, dem Gedanken, teilnehmen. Dabei treten Musik und bildende Kunst als vom Sinne empfangen mehr auf eine Seite und in Gegensatz zu der Poesie, die mit dem Gedanken beginnt. Und nun zieht Grillparzer sicherlich

[1]) A. a. O. § 51, S. 195.
[2]) A. a. O. § 53, S. 201.
[3]) XV, 43.

auf Anregung des Laokoon aus seiner Sonderung der Künste die Konsequenz, welche auch Lessing aus seiner verwandten Gegenüberstellung von Malerei und Poesie gezogen hatte: die Poesie darf das Häßliche (Unschöne) schon einigermaßen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur durch das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmäßigkeit den Eindruck des Häßlichen (Unschönen) von vornherein insoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegensatz sogar die höchste Wirkung hervorbringen kann. Musik und Malerei aber werden unmittelbar vom Sinne empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen; daher kann nur die Schönheit der einzige Gegenstand ihrer Darstellung sein.[1]) Sie aber bleibt natürlich auch die Aufgabe der Poesie, welche eben das Häßliche nur als Reizmittel und Gegensatz anwenden darf.

Somit also hat die Ästhetik das Problem zu lösen: was ist Schönheit? Der induktive Ästhetiker — und Grillparzer war ein solcher als eine seltene Erscheinung in seiner Zeit — wird die Fragestellung sofort umzusetzen haben in diese Gestalt: welche Wirkung muß ein Objekt auf mich hervorbringen, daß ich es schön nenne? Dabei ist als erstes zu bemerken, daß Grillparzer zwischen Kunst- und Naturschönheit nicht unterschieden hat, weil er sich mit der Ästhetik nur als Kunstlehre beschäftigte. Mithin haben wir es im folgenden mit der Wirkung des Kunstwerks zu tun.

Die erste Einsicht in das Wesen des „ästhetischen Gefühls" gewann Grillparzer im Einklang mit seiner Lehre vom Entstehen der Kunst durch Bouterwek. — Hatten Goethe und Schiller aus dem Ganzen des Menschen das Kunstwerk hergeleitet, so lehrten sie auch umgekehrt die Wirkung des

[1]) X. 113—114, 126. Vgl. das Gedicht „Mozart" III. 22. Die Literatur über Grillparzers Verhältnis zur Musik siehe Goedeke, Grundriß. (Zweite Auflage von Edmund Goetze, Heft 23, Band VIII, S. 356 f). Grillparzer hatte die Absicht, ein Gegenstück zu Lessings Laokoon über die Grenzen der Poesie und Musik zu schreiben, ein Vorhaben, das ja schon Lessing selbst im zweiten Teile seines Werkes hatte ausführen wollen. XV, 115.

vollendeten Objekts auf alle Kräfte und Vermögen des Menschen zugleich. „Der Mensch ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.“ [1]) Auf diese Wirkung gründete Schiller die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes, und auf ihn geht Bouterwek in der Definition des ästhetischen Gefühls zurück, auf die er seine weitere Schönheitslehre aufbaute. Und so schreibt denn Grillparzer im Jahre 1819: „Bouterwek erklärt sehr gut das ästhetische Gefühl aus dem Urgefühle des Menschen, mit dem derselbe, außer dem Zustande der Roheit, aber noch vor der Sonderung seiner einzelnen Vermögen gedacht, die Welt mit all seinen Auffassungsmitteln, physischen, Geistes- und Gemütskräften ungeteilt in sich aufnimmt, so daß in dem entstehenden Wahrnehmungsbilde Beziehungen aller Art sich zu einem, erfreuenden, erhebenden, aber zugleich unbestimmten Eindruck vereinigen.“ [2]) Auf dies ästhetische Gefühl also muß die Kunst wirken, wenn sie schöne Kunst sein will. Man sieht, wie Grillparzer diese Erkenntnis sich aneignen mußte, da ja auch Goethe, Schiller, vor allem aber Schopenhauer ihre Lehre vom Entstehen der Kunst aus allen Kräften des Menschen in eine Wirkung auf den ganzen Menschen umgesetzt hatten; denn das ästhetische Gefühl ist ja der kontemplativen Betrachtung nahe verwandt, aus der Schopenhauer, wie die Kunst, so auch die Wirkung der Kunst herleitete.

Hatte nun Bouterwek die Harmonie der inneren Kräfte, welche durch die Erweckung des ästhetischen Gefühls zustande kommt, zur Grundlage des wesentlichsten Elementes seiner Schönheitslehre, der Erhebung zum Unendlichen im Schönen, gemacht, so sprach nun auch Grillparzer diesen Gedanken in einer Studie „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls“ aus, deren unmittelbaren und engsten Zusammenhang mit Bouterweks Kapitel „Vom Unendlichen im Schönen“ wir erst etwas später ganz ausführlich darzulegen haben. Wie Bouterwek schildert

[1]) „Der Sammler und die Seinigen.“

[2]) XV, 19. Die zitierte Stelle steht in Friedrich Bouterweks Ästhetik. Zweite Ausgabe. Göttingen 1815. I, 41.

hier Grillparzer mit begeisterten Worten das Gefühl der Ganzheit, das momentane Aufhören der Zersplitterung, die Erhöhung aller unserer Vermögen durch die Kunst.[1]) Der Gedanke taucht im gleichen Jahre noch einmal auf, und mit seiner Hilfe gewinnt Grillparzer die Definition der ästhetischen Wahrheit.

Die betreffende Studie ist „Wahrheit der Kunst" betitelt und hat diesen Inhalt:[2]) Die Kunst muß eine gewisse Wahrheit haben, weil sie, wie man allgemein zugibt, täuschen, d. h. durch den Schein wirken soll. Die verlangte Wahrheit aber kann keineswegs die objektive Wahrheit der Erkenntnis sein, weil diese ja nur ein Teilvermögen jener Gesamtkraft ist, welche in der Kunst nach Täuschung verlangt. Demnach kann die Wahrheit, die jedes Kunstwerk haben muß, nur eine solche sein, welche sich auf alle bei der Zustandebringung desselben tätigen Kräfte gleichmäßig bezieht. Verstand, Phantasie, Gefühl und Sinnlichkeit verlangen jedes ihre Wahrheit in der Kunst, demnach also die Kunstwahrheit statt der objektiven (wissenschaftlichen) eine subjektive (ästhetische) Wahrheit ist und mit der Schönheit somit zusammenfällt.

Für diese Art des Wahrheitsgefühls nun, dessen Unterscheidung von der objektiven Wahrheit natürlich mit den zwei Arten der Weltbetrachtung, der wissenschaftlichen und der kontemplativen oder ästhetischen, in engster Beziehung steht, gewinnt Grillparzer in Zukunft einen eigenen Ausdruck, den er in der Zeit von 1834—60 viermal wiederholt: die Überzeugung. Diese ist das Letzte des Beweises und kein Gedanke, sondern ein Gefühl, nämlich daß das, was dem Verstande bewiesen worden ist, auch den übrigen Faktoren der Existenz nicht widerspreche, übereinstimme mit dem Vorrat des ihm als wahr Geltenden.[3]) Was der denkende Mensch als wahr weiß, ist philosophisch wahr, was der empfindende Mensch als wahr fühlt, ist poetisch wahr.[4]) Diese Lehre, die mit den Anschauungen der Romantiker, vor allem des

[1]) XV, 16.
[2]) XV, 19.
[3]) XIV, 18; XVI, 12.
[4]) XV, 38. Vgl. XVI, 12.

Novalis, übereinstimmt, beruht auf Grillparzers Ansichten von dem Mittelpunkte des sinnlichen und geistigen Menschen, der Empfindung, auf die, wie aus ihr die Kunst geboren wird, sie auch wieder zurückwirken muß; denn Grillparzers Empfindung, deren Ausdruck die Anschauung Schopenhauers ist, ist ja im Grunde ganz das Gleiche wie Bouterweks ästhetisches Gefühl, eben der Zustand, die Stimmung des in seinen Vermögen noch ungesonderten Menschen, dem Denken und Fühlen noch nicht auseinandergetreten sind, der daher das Wahre fühlt. Aus diesem Grunde konnte auch einmal Grillparzer die Poesie die Empfindung des Verstandes und das Denken des Gefühls nennen.[1])

Die Empfindung aber ist nicht nur der Sitz des Wahrheitsgefühls, d. h. der Überzeugung, und des Schönheitsgefühls, d. h. des Geschmacks, sondern — um die Summe der Werturteile voll zu machen — auch des Sittlichen und des Religiösen, d. h. des Gewissens.[2]) Daher kam Grillparzer im Jahre 1855, dem gleichen, da er jene wichtigste Studie vom Entstehen der Kunst aus der Empfindung niederschrieb, bei der Lektüre von Leibniz zu dem Ergebnis: Man kann einen allgemeinen geistigen Instinkt postulieren. Beim Verstande ist er die Überzeugung, im Moralischen das Gewissen, beim Schönen der Geschmack. „Es ist eben der Ausdruck unseres Gesamtwesens, der jeder einzelnen Operation vorausgeht, und in dem jede abschließt.“[3]) Diesen „Ausdruck unseres Gesamtwesens“ aber nannte dann Grillparzer noch im gleichen Jahre eben die „Empfindung“. Und nun erkennen wir, worin diese Studie und die ganze Auffassung ihre letzte Wurzel hat: es ist die Lehre der „schottischen“ Schule, vor allem des Thomas Reid, von dem common sense, in dem das Wahre, Gute und Schöne begründet liegt, und dessen Ausdrucksformen wir — ganz wie es Grillparzer lehrte — Überzeugung, Geschmack und Gewissen nennen. Dieser common sense wird in der deutschen Aufklärung zum „gesunden Menschenverstande“, und mit ihm

[1]) XV, 55.
[2]) XIV, 17.
[3]) XIV, 28.

ist Grillparzers „Richtigkeit der Empfindung", d. h. des Billigungsvermögens, im letzten Grunde identisch.[1])

Um der unkünstlerischen Herrschaft des aufklärerischen Verstandes zu entgehen, den auch Kant zum regulierenden Prinzip des gesamten Menschen gemacht hatte, und um anderseits die zügellos romantische Verherrlichung des Unlogischen, Rein-Gefühlsmäßigen aufzuheben, suchte Grillparzer nach dem Mittleren zwischen Aufklärung und Romantik und entdeckte den versöhnenden Berührungspunkt zwischen diesen beiden großen Tendenzen seiner Zeit eben in der „Richtigkeit der Empfindung", einem mehr zum Gefühl herabgesenkten Verstande oder einem mehr zum Verstand emporgehobenen Gefühl.

Bevor wir nun die weitere Entwicklung der Schönheitslehre betrachten, sei mir eine Einschaltung erlaubt, die mehr praktischer Natur ist. Dieser bedeutsamen Lehre von dem Wirken der Kunst auf den geistigen und sinnlichen Menschen nämlich, die Grillparzer einmal ziemlich konventionell in die Worte kleidete: Schönheit ist die vollkommene Übereinstimmung des Sinnlichen mit dem Geistigen,[2]) verdankt der Dichter einen praktischen Grundsatz, der für sein ganzes Schaffen von allerhöchster Wichtigkeit wurde und in seiner Konsequenz schon im Jahre 1817 auftauchte, womit das Bewußtlose seines ersten Entstehens und nur das spätere Bewußtwerden durch die Hilfe der Theorie bewiesen wird. Da heißt es in einer Aufzeichnung zu dem Dramenentwurf „Lucretia Creinwill": „Als Cromwell das Parlament aufhob, zog er seine Uhr aus der Tasche und warf sie auf den Boden, daß sie in Stücke zersprang. „Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr!" rief er dabei aus. Wie mag bei dem Zerschellen der Uhr am Steinpflaster den Parlamentsherren das Herz gezittert haben! Etwas Ähnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit!"[3])

[1]) Vgl. auch XVIII, 154, wo Grillparzer von dem gesunden Menschenverstande spricht, der nur halb im Kopf wurzelt, halb in der fühlenden Brust. Vgl. Kant, I, § 20—22.

[2]) XV, 24.

[3]) XI, 20.

Die klare Erkenntnis des Grundsatzes, der diesen Zeilen zugrunde liegt, tritt erst spät, um das Jahr 1850 ein. Jetzt setzt der Dichter zu einer Dramenstelle Lope de Vegas die feine Bemerkung: „Wie dieses Sichsetzen mit Geräusch durch die Wirkung auf die Sinne den Eindruck verstärkt, den seine trotzigen Worte auf den Verstand machen. Die ganze Poesie ist nichts als eine Verbindung dieser beiden Faktoren.“ [1])

Der unendlich fruchtbare und unerschöpfliche Gedanke hatte auch in der Zwischenzeit des Dichters ästhetische Anschauung bestimmt. Wo er einer solchen Wirkung auf den geistigen und sinnlichen Menschen zugleich begegnete, hob er sie mit Nachdruck hervor. Ebenfalls um das Jahr 1850 bemerkte er: „Unter den Hochzeitsfeierlichkeiten (in einem Drama Lopes) ist besonders eine Tanzweise überaus schön, deren Worte alle Arbeiten des Landmannes vom Ackern bis zum Einernten schildern, wozu der Tanz das Darzustellende mit Gebärden ausdrückt.“ [2]) Bereits in der Zeit 1838—40: „Wunderschön das erste Auftreten des Greisenchors im Hercules furens. Wie schwer, wie dumpf. Euripides ist ein Meister in dergleichen.“ [3])

Keineswegs etwa beschränkte nun Grillparzer diese Wirkung allein auf das Drama. Ganz wie Goethe war auch er, der mit künstlerischer Sinnlichkeit eminent Begabte, der Überzeugung, daß die Poesie im allgemeinen nicht für das lesende Auge bestimmt sei, sondern sinnlich gehört und gesehen werden müsse. [4]) Daher dehnt er seine Erkenntnis auf alle Gattungen der Dichtung aus. Beim Studium der altdeutschen Poesie bemerkt er im Jahre 1820: „Was für einen wunderbar verstärkenden Eindruck es macht, wenn in den altdeutschen Gedichten statt: „er küßte sie“ gesagt wird: „er küßte sie auf den Mund.“ [5]) Noch charakteristischer lautet eine Bemerkung aus dem folgenden Jahr: „Pindar spricht einmal (8 Nemeische) von ‚einer Verwundung in den warmen Leib.‘

[1]) XVII. 55.
[2]) XVII, 133.
[3]) XVI, 75.
[4]) XV, 43.
[5]) XVIII, 27.

Wie lebendig! Wie wirksam! Wenn man sich das kalte Eisen dazu denkt.“ [1])

Grillparzer hat diese ganze Stelle, samt seinem Zusatz, in den gleichzeitig entstehenden „König Ottokar“ wörtlich aufgenommen, wenn der zur Erkenntnis seiner Schuld kommende besiegte König in wilder Reue ausruft:

„Ich aber hab sie schockweis hingeschleudert
Und starrem Eisen einen Weg gebahnt
In ihren warmen Leib. — . . . . .“ [2])

Schließlich sei noch auf des Dichters starkes Hervorheben von charakteristischen Klangmalereien hingewiesen. 1826: „Was für ein Geplauder in dem ersten Chore der Greise im Ödipus auf Kolonos herrscht! Welch leeren Lärm die vielen a machen! Worte und Wortzusammenstellungen offenbar für diesen Zweck eigens gesucht, z. B. *πλανάτας πλανάτας τις, ἀβάτων ἀποβὰς*! usw. Wer hat unter den neueren Dichtern dafür noch Sinn? Wer denkt auf so was, wenn er komponiert?“ [3]) 1849: „Als ein Beispiel der Tonnachahmung jene zwei Verse des Lukrez V, v. 1219 und 1220.

Fulminis horribili cum plaga torrida tellus
Contremit et magnum percurrunt murmura coelum.

Die i blitzen, das a in plaga schlägt ein, und die u donnern.“ [4])

All diese Bemerkungen also haben ihre eine Quelle in der Erkenntnis, daß die Poesie auf Geist und Sinne des Menschen zugleich zu wirken habe. Dieser Erkenntnis aber entspricht des Dichters eigenes Schaffen in so ausgeprägter Weise, daß wir vielleicht an keiner zweiten Stelle ein solch inniges Handinhandgehen von Theorie und Praxis bemerken werden. Auch liegt hierin gerade eins der eigentümlichsten Elemente von Grillparzers Dichtung. Den Übergang zum Beweise möge noch eine eigene Bemerkung des Dichters machen. In seiner Selbstbiographie nämlich erzählt er uns: „Ich habe überhaupt immer viel auf das Verhältnis der Figuren und die Bildlichkeit der Darstellung gehalten; das Talent setzte ich

[1]) XVI, 50.
[2]) VI, 138.
[3]) XVI, 68.
[4]) XVI, 98.

als Schuldigkeit voraus, aber das physisch Zusammenstimmende und Kontrastierende lag mir sehr am Herzen. Ut pictura poesis. Hierbei kam mir mein in der Jugend geübtes Talent zum Zeichnen, sowie für die Versifikation mein musikalisches Ohr zu statten. Ich habe mich nie mit der Metrik abgegeben." [1])

Tatsächlich zieht sich dieses „Physische" durch die gesamte Produktion Grillparzers. In den Dialog führt er ein außerordentlich wirkungsvolles und künstlerisches Motiv ein: der Gegensatz von Barbaren und Hellenen im Goldenen Vließ wird durch die Kontrastierung freier Rhythmen und fünffüßiger Jamben, der Gegensatz von Natur- und Kulturmenschen in der Libussa durch Alexandriner und Jamben, der Gegensatz von Juden und Spaniern in der Jüdin von Toledo durch Trochäen und Jamben angedeutet.

Auch die äußerliche Unterscheidung kontrastierender Charaktere ist überall scharf herausgearbeitet. Sappho ist groß und dunkel, Melitta kleiner und hell. Ebenso wird Medea als hoch und düster, Kreusa als hell und lieblich geschildert. Als Janthe in „Des Meeres und der Liebe Wellen" die Eindringlinge im heiligen Hain gewahrt, flüstert sie ihrer Gefährtin zu: „Dort sind sie. Rechts der Blonde, Größere. Der Braune scheint betrübt. Was fehlt ihm nur?" Der Kontrast von Leander und Naukleros wird bald darauf noch schärfer von Naukleros selbst gegeben.

Ein sehr häufig wiederkehrendes Kunstmittel ist es, daß durch An- oder Ablegen eines Kleidungsstückes innerliche Vorgänge auch für das Auge versinnlicht werden. Wenn Medea den Schleier abnimmt, soll sie eine Griechin sein. Mit dem Anlegen des Schleiers bekennt sie sich zu ihrem Heimatvolk. [2]) Viermal kehrt das Motiv im Bruderzwist wieder. Ein sorglos schnelles Ändern des Kleides deutet in Matthias auf schwankende Gesinnung; [3]) wenn Kaiser Rudolf den Mantel um seine Schultern legt, wahrt er den Schein, daß er noch Herrscher ist. [4]) Herzog Leopold läßt den Mantel, sich selbst

[1]) XIX, 102.
[2]) V, 100, 136, 175 u. oft.
[3]) IX, 40.
[4]) IX, 75.

aber nicht, in den Händen des Herzog Julius, der ihn zurückzuhalten strebt, und Julius läßt diesen Mantel fallen:

„Die Hülle liegt am Boden, das Verhüllte
Geht offen in die Welt als Untergang.“ [1])

Libussa hat mit der Bauerntracht ihr Wesen gewandelt, [2]) und Hero legt mit ihrem Mantel all ihr früheres Leben ab. [3])

Jenes von Grillparzer so stark hervorgehobene Motiv, Bild und Wort oder Wort und Schall zusammenfallen zu lassen und so die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand zu erreichen, ist in des Dichters eigenen Dramen offenbar mit klarem, künstlerischem Bewußtsein häufig angewendet. Wenn Jason den Schleier von Medea reißt, so ruft er aus:

„Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiß' ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.“ [4])

Noch gewaltiger wirkt Wort und Bild, wenn Medea den Mantel der Kreusa zerreißend zu Jason spricht:

„Sieh, wie ich diesen Mantel durch hier reiße
Und einen Teil an meinen Busen drücke,
Den andern hin dir werfe vor die Füße,
Also zereiß ich meine Liebe, unsern Bund.
Was draus erfolgt, das werf ich dir zu, dir . .“ [5])

Ein ähnliches Motiv findet sich in dem Fragment „Die Pazzi“. Als Lorenzo Medici den ihm gereichten Lorbeerkranz Francesco Pazzi darbietet, und das Volk in den Ruf ausbricht: „Heil Lorenzo! Medici hoch!“, da reißt Francesco ergrimmt den Kranz auseinander.

Lorenzo: Ha! — Gonfalonier: Was tut Ihr Francesco? — Francesco: Ich will Lohn austeilen wie Medici. [6])

Aus dem Ottokar:

„Und reißen will ich diese Ränke, wie ich
Den Brief zerreiße, den du dir erschlichst.“ [7])

Im Estherfragment ist ein sehr klares Beispiel solch gleich-

[1]) IX, 88.
[2]) VIII, 128.
[3]) VII, 49.
[4]) V, 100.
[5]) V, 175.
[6]) XI, 228.
[7]) VI, 115.

zeitiger Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand: Als der König „die Höflinge rechts und links bemerkend“ voll Ekels die Worte spricht:

„Da sind sie, da, die Feinde alles Blühns,
Das kriechende Geschlecht, die leisen Nagens
Anbohren jedes Blatt, bis es sich krümmt
Mit bittrer Windung nach dem Innern zu
Und fahl wird, hart und stirbt . . . . . [1])

bricht er dabei im Laubengange Blätter ab und wirft sie zu Boden.

Wenn schließlich Simon im „Treuen Diener seines Herrn“ aufgefordert wird, sich zu ergeben, ruft er dem Befehlshaber entgegen:

„So wisse denn: Eh feig wir uns ergeben
Und anders, denn auf billigen Vergleich,
Eh soll mein Haupt wie dieser schlechte Filz
(Er wirft seine Mütze auf den Boden)
Hinkollern auf den Boden, so gestoßen.“ [2])

Zu allen diesen Stellen könnte man Grillparzers eigene Worte setzen: „So Wort und Bild zu gleicher Zeit.“ —

Auch dem „Sichsetzen mit Geräusch“, das Grillparzer bei Lope so sehr hervorgehoben hatte, entsprechen in seinen Dramen eine Fülle von Erscheinungen. Libussa,[3]) Kaiser Rudolf[4]) und die Jüdin von Toledo[5]) verstärken den Eindruck, den ihre „trotzigen Worte auf den Verstand machen“, mit einem beigefügten „Fußstampfen“, durch die Wirkung auf die Sinne. König Ottokar schlägt bei gleicher Gelegenheit „mit der Hand in den Tisch“,[6]) Atalus mit dem Stock auf den Boden.[7]) Durch „starke Schritte“ erhöht Herzog Leopold den Stolz seiner Worte,[8]) gibt Klesel seiner inneren Erregung Ausdruck,[9]) zeigt König Alphons die Stärke eines schnell

[1]) VIII, 229.
[2]) VI, 241. Weitere Beispiele siehe VII, 49, 100. VIII, 229. XI, 228.
[3]) VIII, 210.
[4]) IX, 75, 81.
[5]) IX, 198.
[6]) VI, 77.
[7]) VIII, 46.
[8]) IX, 88.
[9]) IX, 117.

gefaßten Entschlusses.[1]) Mit „Poltern“ kennzeichnet Galomir seine Ungeschlachtheit,[2]) mit einem „mißtönigen Liede“ ein Diener sein Barbarentum.[3]) Bischof Gregor aber spricht seine eindringlichen Worte so stark, daß der Küchenjunge Leon vor Schreck auf die Knie fällt.[4]) Auch sonst hat der Dichter diese sinnlich lautliche Wirkung immer berücksichtigt. So ist zur Erhöhung der Stimmung, wo es nur anging, die Musik herangezogen.

Nun aber reichen Grillparzers Kunstmittel solcher Art noch weit über diese Einzelheiten hinaus. Klaar[5]) weist darauf hin, wie dem Dichter im ganzen seiner Dramen immer der Vorteil des Sinnlichen, Anschaulichen gegenwärtig ist. Daher spielt die Symbolik bei ihm eine so entscheidende Rolle. In keinem seiner Werke fehlt der bedeutsame faßliche Gegenstand, an den sich die Erfüllung der Geschicke kettet. Man könnte eine ganze Requisitenkammer der Grillparzerschen Symbolik zusammenstellen. Der Dolch in der Ahnfrau, Rose und Kranz der Sappho, Gürtel und Kranz der Hero, das goldene Vließ und der Schleier in der Trilogie, Mantel und Becher, Schlange und Genien im Traum ein Leben, Kette, Geschmeide, Gürtel und Fackel der Libussa, der Fastnachtsschmuck, das Königsbild und die Kette in der Jüdin von Toledo, der Purpurmantel in dem gleichnamigen Fragment erschöpfen den Vorrat nicht. „Die ganze Dramenwelt des Dichters ist von dieser Zeichensprache, die dem bildkräftigen Wort zu Hilfe kommt und gleichsam das letzte Wort der Sinnlichkeit spricht, gesättigt.“

Weitere Kunstmittel ähnlicher Art werden erst in der Dramaturgie zu behandeln sein. Nur auf das allerprägnanteste und vielleicht eigentümlichste will ich hier verweisen, mit dem Grillparzer die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand erreicht: es ist das die bis ins feinste ausgearbeitete und mit zunehmender Reife immer weiter und tiefer gehende

[1]) IX, 157.
[2]) VIII, 44.
[3]) VIII, 55.
[4]) VIII, 22.
[5]) A. Klaar, Grillparzer als Dramatiker. Wien 1891.

Gebärdensprache, die zu dem mit sparsamer Kürze behandelten Dialoge tritt. Aus einer sprachlichen Studie des Dichters ist es zu ersehen, daß er die Gebärde für die erste ursprüngliche Sprache des Menschengeschlechts gehalten hat, die uns noch heute neben dem abstrakten Sprechen natürlich ist.[1]) Dadurch nun, daß er diese Erscheinung in ausgeprägter Weise seiner Dichtung dienstbar machte, zwang er die Sprache in ihren Urzustand zurück, den er seiner Abneigung gegen das Abstrakte und seiner Liebe für alles sinnlich Eindrucksvolle gemäß für den poetischeren halten mußte, und erreichte so durch die Verbindung von Wort und Gebärde, Ton und Bild die gleichzeitige Wirkung auf Sinn und Geist des Hörers und Schauers, die er als das Wesen der Poesie theoretisch erkannt hatte. —

Ist nun die indifferente Empfindung der Sitz des Gewissens, der Überzeugung und des Geschmacks, so kommt es vor allem darauf an, das Gefühl des Schönen von allen anderen Wertungen abzusondern, und die Lösung dieses Problems vollzieht Grillparzer im Anschluß an Kant. Das Billigungsvermögen, hatte Kant gelehrt, kann nach zwei Richtungen hin tätig sein, entweder es empfindet die Dinge als nützlich oder schädlich und gibt ihnen danach ihren Wert, oder aber es empfindet ein Objekt unmittelbar als angenehm oder unangenehm, ohne daß der Wertung eine bewußte Absicht hinsichtlich der Zweckmäßigkeit zugrunde liegt. Die Tätigkeit der ersten Art ist die Unterscheidung des Guten und Bösen, die zweite Wertung betrifft das Schöne und Erhabene. Schön ist demnach, was ohne Interesse gefällt. Von dieser ersten Definition sagte Grillparzer im Jahre 1836, daß sie ewig wahr bleiben werde.[2]) Sie liegt auch in ihrer letzten Konsequenz einer Studie aus dem Jahre 1819 zugrunde, die „Zweck des Schönen" betitelt ist: „Man sagt: der Zweck des Schönen ist Vergnügen! Erstens: was heißt denn das: Zweck des Schönen? Der Zweck des Wahren ist das Wahre und der Zweck des Schönen das Schöne." Wollte man auf die Wirkungen des Schönen achten,

[1]) XV, 153.
[2]) XV, 57.

so müßte man nicht nur das Vergnügen, sondern auch alle andern Gefühle nennen, die das Schöne begleiten.[1])

Die Lehre, daß die Schönheit auf Vergnügen abzwecke, stammt von Baumgarten, Mendelssohn und ihrer Schule. In gewissem Sinne hatte sich schon Lessing gegen sie gewendet, wenn er den Zweck der Kunst nur in die Schönheit setzte. Freilich erklärte er im Laokoon das Vergnügen für den Endzweck des Schönen. Dadurch aber, daß er im folgenden das Vergnügen entbehrlich nannte und es dem Gesetzgeber als Recht zusprach, nur das Vergnügen zu gestatten, das aus der Betrachtung der Schönheit entsteht, wonach wohl das Vergnügen, aber nicht die Schönheit dem Gesetze unterworfen ist, setzte er doch das Vergnügen nur als notwendige Folge und den Grund in die Schönheit, d. h. der Zweck ist das Schöne und das Vergnügen seine notwendige Folge. Dieser Einsicht entsprechen auch die weiteren Ausführungen des Laokoon. Viel klarer aber und auf sicherer philosophischer Grundlage hatte K. Ph. Moritz den Gedanken in seiner Abhandlung „Von der bildenden Nachahmung des Schönen" ausgesprochen: Der Künstler ist zuerst um sein selbst und dann erst um unsretwillen da. Aus diesem Grunde kann das Vergnügen am Schönen keineswegs den Zweck der Kunst, sondern nur ihre Wirkung ausmachen.[2]) Bei Schiller ist der Satz: „Der Zweck des Schönen ist das Vergnügen" häufig zu finden, obwohl er sich nicht mit der Kantischen Lehre ganz verträgt. Und auf Grund dieser Lehre wandte sich eben auch Grillparzer mit vollstem Rechte gegen ihn. Denn das Lustvolle liegt in jedem Werte eben dem Begriffe des Wertes nach notwendig begründet. Es tritt nicht synthetisch zu ihm hinzu, sondern liegt als Wesenbestimmendes analytisch in ihm. Schön ist, was . . . gefällt. Aber auch das Wahre und Gute gefällt. Daher lautet ja Kants erste Definition: Schön ist, was ohne Interesse gefällt. Der Form nach aber stellte sich Grillparzer mit seinen Worten: „Der Zweck des Schönen ist das Schöne" auf den Standpunkt, den das spätere neunzehnte Jahrhundert mit dem Namen „l'art pour l'art" bezeichnete.

[1]) XV, 11.

[2]) Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. Nr. 31, S. 19.

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die zeitgenössische Literatur angekämpft, die, wie er überall zu sehen glaubte, die Schranken zwischen dem Guten, Wahren und Schönen niederreißen wollte. Die Romantiker stellen philosophische Wahrheiten an die Spitze ihrer Werke, was nicht minder unkünstlerisch ist als das Belegen eines moralischen Satzes.[1]) Das junge Deutschland mißbraucht die Kunst zu politischen Zwecken,[2]) die Deutsch-Nationalen zu patriotischen Tendenzen.[3]) Die Wissenschaft, Ethik und Politik aber gehört dem Reiche der Prosa an. „Alles Interesse setzt ein Bedürfnis voraus," hatte Kant gelehrt,[4]) und folgerichtig schließt Grillparzer weiter: „Das Bedürfnis ist die Prosa."[5]) Ihr weist er alles Belehrende, Bessernde und Erbauende zu[6]) und wendet sich mit scharfen Worten gegen jeden, der eine andere Meinung zu vertreten wagt.[7]) Die Poesie befaßt sich mit Lehren und Beweisen nicht. Schön ist, was ohne Interesse gefällt. — So zeigt sich Grillparzer auch hierin als der rechte Sohn der klassischen Epoche, der Zögling Goethes und Schillers.

Ein solches Wohlgefallen nun, dem die empirische Realität des Objektes, auf das es sich bezieht, völlig gleichgültig ist, kann auch nicht dessen Materie und ihre Beschaffenheit an sich betreffen, da zu einer solchen Beurteilung immer ein Begriff außerhalb des Objektes gebildet werden müßte. Schön aber ist, was ohne Begriff gefällt. Demnach hatte Kant das interesselose Wohlgefallen auf die Vorstellungsform des Gegenstandes bezogen und in diese den Grund der apriorischen Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile gesetzt. Die Zweckmäßigkeit also, welche bei jedem, auch dem interesselosen Wohlgefallen maßgebend sein muß, liegt in der Angemessenheit

[1]) XV, 80.

[2]) XVI, 23, 26. Vgl. Über Land und Meer. Bd. 37, 1877, No. 24. Mosenthal.

[3]) Aus dem Tagebuch der Freiin von Knorr. Jahrb. V, 333. Vgl. das Gedicht „Tendenzpoesie" III, 147 und XVI, 23.

[4]) A. a. O. § 5, S. 52.

[5]) XV, 60. Vgl. XVI, 38; XV, 62.

[6]) XVIII, 20.

[7]) XVI, 169; XVIII, 141; XVI, 143.

ästhetischer Gegenstände für unser Erkenntnisvermögen, das sie vorstellt. Die vorstellenden Funktionen unseres Erkenntnisvermögens aber sind Sinnlichkeit und Verstand. Diese Vereinigung ist nun nach der Kritik der reinen Vernunft keineswegs immer so, daß sich diese beiden Funktionen in ihrer Intensität immer die Wage hielten und zu vollkommener Harmonie gelangten. Demnach werden solche Dinge, deren Vorstellung die vollendete Zusammenstimmung unserer Erkenntniskräfte bewirkt, eben dieser formalen Zweckmäßigkeit wegen das Gefühl der Schönheit erwecken. Die Zweckmäßigkeit des Schönen aber ist ohne Zweck, d. h. sie liegt nicht objektiv in dem schön genannten Gegenstande, sondern haftet nur an seiner Form für unser Erkenntnisvermögen. Schönheit ist formale Zweckmäßigkeit oder Zweckmäßigkeit ohne Zweck.

Da zeigt sich nun gleich im Jahre 1819 ein scharfer Gegensatz von Dichter und Philosoph: Grillparzer will „die Deduktion des Schönen a priori“ nicht anerkennen. Wenn auch das, was die Harmonie unserer Erkenntniskräfte zustande bringt, notwendig ein gewisses Vergnügen machen muß und so wohl zum Gefühl der Schönheit gehört, so ist doch allein von diesem Standpunkt aus das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft ebenso wohlgefällig als das schönste Kunstwerk.[1]) Das Schöne, so sagte der Dichter noch 1855, ist durchaus ein Gegenstand der Erfahrung.[2])

Nun liegt eine solche Ansicht tief im Wesen des Künstlers begründet. Auch Goethe konnte keiner apriorischen Deduktion huldigen, und selbst Schiller hat lange nach der objektiven Gültigkeit der Schönheit gesucht, um schließlich doch zu der Lehre seines Meisters zurückzukehren. Grillparzer war nun in seiner künstlerischen Freude an aller sinnlichen Wirklichkeit eine Goethe nahverwandte Dichternatur; demnach kann seine Stellung zu Kant hier nicht einen Augenblick befremden. Die Begründung aber, die er seiner Entgegnung beifügt, muß als falsch bezeichnet werden. Das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft kann die Harmonie unserer

[1]) XV, 15.

[2]) XV, 29. Vgl. Grillparzers Abneigung gegen das apriori im allgemeinen. XIII, 161 f. XIV, 17.

Erkenntniskräfte niemals bewirken, weil es keine sinnliche Anschauung zu erwecken vermag. Grillparzer macht hier den Fehler, die Ordnung unseres Vorstellens auf den vorgestellten Gegenstand zu übertragen. Daß aber jedes in sich systematisch Angelegte nun auch unsere Sinnlichkeit befriedigt, das anzunehmen hat natürlich Kant sehr fern gelegen.

Die an sich wohlverständliche Meinung Grillparzers aber zog die notwendige Konsequenz nach sich, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die er keineswegs aufgeben wollte, sich auf eigene Weise auszulegen, das aus ihr herauszulesen, was sich mit der Objektivität des Schönen wohl vereinbaren läßt. Die Möglichkeit zu solcher Auslegung hat Grillparzer offenbar in einem Gedanken von Kant selbst gefunden. Kant führt nämlich an einer Stelle seiner Kritik aus, daß wir die Ursache der zweckmäßigen Form nicht in einen Willen setzen dürfen, da sie ja ohne Zweck sein soll. Die Erklärung ihrer Möglichkeit aber können wir uns nur begreiflich machen, indem wir sie von einem Willen ableiten. Nun haben wir das, was wir beobachten, nicht immer nötig, durch Vernunft seiner Möglichkeit nach einzusehen. Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, auch ohne daß wir einen Zweck zum Grunde legen, wenigstens beobachten und an Gegenständen freilich nur durch Reflexion bemerken.[1]) Dieser Hinweis auf einen Willen liegt ganz offenbar der Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 zugrunde, welche „Form der Zweckmäßigkeit" betitelt ist: Außer der objektiven Beschaffenheit eines Gegenstandes und den subjektiven Beziehungen zu diesem Gegenstande kann es noch ein Drittes geben, z. B. das Dasein eines gemeinschaftlichen Bandes, das aus einem gemeinschaftlichen Urheber hervorgehend, den Betrachtenden und das Betrachtete umschlingt und sich gegenseitig nähert. Dies Dritte aber, das demnach die Zweckmäßigkeit bewirkt, kommt nicht in unser deutliches Bewußtsein, weswegen wir es beim Denken über das Schöne außer der Rechnung lassen und jene Zweckmäßigkeit zwecklos nennen.[2]) Mit vertiefter Bedeutung schreibt Grillparzer den auf Kant basierenden Gedanken im Jahre 1836 nieder: „Aller Poesie liegt

[1]) Kr. d. U. I, § 10, S. 65.
[2]) XV, 22.

die Idee einer höhern Weltordnung zum Grunde, die sich aber vom Verstande nie im ganzen auffassen, daher nie realisieren läßt, und von welcher nur dem Gefühl vergönnt ist, dem Gleichverborgenen in der Menschenbrust, je und dann einen Teil ahnend zu erfassen. Zweckmäßigkeit ohne Zweck hat es Kant ausgedrückt, tiefer schauend als vor ihm und nach ihm irgend ein Philosoph.“ [1])

Indem nun Kant das Gefühl dieser zwecklosen Zweckmäßigkeit in die Harmonie der Erkenntniskräfte setzte, konnte er auch nur das als „freie“ Schönheit bezeichnen, was unmittelbar das freie Spiel unserer Erkenntnisfunktionen erregt, während er alle „Beimischung der Reize und Rührungen“ als das nur „Anhängende“ der Schönheit bezeichnen mußte. Das „reine Geschmacksurteil kann sich demnach einzig und allein durch die Form des Objekts, nicht aber durch das „Anhängende“ bestimmen lassen. Diese Lehre wurde für die Geschichte der Ästhetik nebst mancher andern Wirkung auch dadurch ungemein wichtig, daß sie mit einem Schlage alle Assoziationstheorien vernichtete, die, von England kommend, auch in Deutschland eine große Verbreitung und Bedeutung gewonnen hatten. Zu ihren Vertretern gehörte einer der einflußreichsten vorkantischen Ästhetiker, Sulzer. Kant mußte natürlich von seinem Standpunkte aus alle assoziativen Wirkungen des Schönen für ein Anhängendes erklären, das der freien Schönheit an sich nicht eigentümlich ist, und seinem Beispiel folgten Schiller, Hegel, Schelling. Nur bei wenigen der nachkantischen Ästhetiker fristete die Assoziationstheorie ein kümmerliches Dasein, und zu ihnen gehörte Friedrich Bouterwek, der sich ausdrücklich in Gegensatz zu der Kantischen Lehre stellte.[2])

Seine Grundsätze, die ihm die Beibehaltung dieser englischen Theorie ermöglichten, waren, wenn er auch die Ästhetik keineswegs als eine Disziplin der Psychologie behandelte: „Ob etwas außer uns schön ist, erkennen wir zuletzt nur psychologisch in uns. Daher entscheidet auch immer der Effekt über den Wert eines schönen Gegenstandes.“ „Nicht eher, als

[1]) XV, 57.

[2]) Ästhetik I, S. 131 u. oft.

bis wir wissen, was sich in unserer Seele ereignet, wenn wir etwas schön finden, können wir ohne Übereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung forschen.“ [1]) Diese Sätze enthalten das Programm der induktiven Ästhetik in sich, wie sie erst in Lotze und Fechner zu neuem Leben erstand. Um ihre Bedeutung zu erkennen, muß man sich die Zeit der schrankenlosesten Deduktion und Spekulation vergegenwärtigen, in der sie wirkungslos verhallten. Mit Naturnotwendigkeit aber konnten sie auf den Gegner aller spekulativen Ästhetik, auf Grillparzer, ihre Wirkung nicht verfehlen, und hier liegt zweifellos der Schwerpunkt von Bouterweks Einfluß auf ihn, um dessentwillen er ihn den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im Reiche der Theorie wohl nennen konnte.

In zwei Erscheinungen, die als Grundgedanken seine Ästhetik durchziehen, hatte Bouterwek die Wirkung und damit das Wesen der Schönheit erkannt: in der Harmonie der geistigen Kräfte und dem durch sie erregten freien Emporstreben zum Unendlichen. [2]) Dem Kapitel, das diese beiden Grundgedanken zu klarster Formulierung bringt, „Vom Unendlichen im Schönen“ entspricht aufs genaueste Grillparzers Studie aus dem Jahre 1819 (da er Bouterweks Ästhetik nachweislich gelesen) „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls.“ [3]) Hier spricht er mit voller Klarheit die beiden Grundgedanken Bouterweks in gleicher Verknüpfung aus: Das Schönheitsgefühl ist ein Unendliches, und dies Aufstreben zum Unendlichen wird durch das Gefühl der Ganzheit, das Aufhören der Zersplitterung, die durch das Schöne bewirkte allgemeine Erhöhung der inneren Kräfte verursacht. Und nicht nur in den Grundfesten, sondern auch in den einzelnen Ausführungen zeigt sich die vollste Übereinstimmung mit Bouterwek. Hatte dieser das Wirken der Erinnerungskraft im Gefühl des Schönen hervorgehoben [4]) — ein Gedanke, der später bei Lotze und Köstlin eine bedeutungsvolle Rolle spielen sollte —, so schildert nun auch

[1]) Ästhetik I, 19, 56.
[2]) A. a. O. I, 145 f.
[3]) XV, 16.
[4]) A. a. O.

Grillparzer, wie das Schöne „alles, was du Großes und Herrliches gesehen, gelesen, gehört, empfunden, mit einem Zauberschlage emporregt.“ Wie Bouterwek an dieser Stelle den Kant-Schillerschen Gedanken von der Ausgleichung des Sittlichen und Sinnlichen im Schönen heranzog, so spricht hier Grillparzer von der durch das Schöne bewirkten Ausgleichung des Zwiespaltes der sittlichen und sinnlichen Natur. Wie Bouterwek das Emporstreben zum Unendlichen damit vor allem begründete, daß die innere Harmonie der Kräfte an die höhere Harmonie erinnert, die das höchste Gesetz des Weltalls ist, so preist Grillparzer das Gefühl des großen Zusammenhanges mit allen Wesen, der Verbindung der ganzen Welt durch ungeahnte Beziehungen, der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, das durch das Gefühl der Ganzheit, der Harmonie unserer Kräfte in uns erregt wird. — Auch die weiteren assoziationspsychologischen Feststellungen des gleichen Jahres[1]) sind immer auf Bouterweks Prinzip zurückzuführen, im Gegensatze zu Kant nach den Empfindungen und Gefühlen zu forschen, die durch das Schöne in uns erregt werden.

Bevor wir die Studie von dem Unendlichkeitsgefühle als die Quelle der späteren Gedanken von assoziativen Wirkungen behandeln, muß hier eine Einschaltung gemacht werden, die das Erhabene betrifft. Von seinem Standpunkte aus mußte nämlich Bouterwek die scharfe Trennung des Erhabenen vom Schönen fallen lassen, weil es sich ebenso wie das Schöne auf das Unendliche bezieht, was eben Kant nur dem Erhabenen, nicht aber dem Schönen zugesprochen hatte. Auch das unbestimmte ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühl des Schönen zugrunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne erregt, nur auf eine andere Art. In dieser Hinsicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen so zu erweitern, daß er auch das Erhabene in sich aufnimmt.[2]) Da nun Grillparzer im engsten Anschluß an Bouterwek ebenfalls das Schöne auf das Unendliche bezogen hatte, so war es nur eine richtige Konsequenz, wenn er in der einzigen

[1]) Vgl. XV, 11 Zweck des Schönen.
[2]) A. a. O. S. 67—68.

Studie, die wir über diesen Gegenstand von ihm besitzen,[1]) — ebenfalls aus dem Jahre 1819 — genau wie Bouterwek mit einer Wendung gegen Kant erklärte, indem er nur noch etwas weiter ging: Das Erhabene ist nichts als ein Modus des Schönen, denn das Gefühl des Erhebens über sich selbst, das den Menschen beim Ansehen des Erhabenen ergreifen soll und als charakteristisches Zeichen desselben angegeben wird, muß die Betrachtung jedes Schönen begleiten und ist eben das Merkzeichen, an dem sich das Schöne von dem bloß Wohlgefälligen ausscheidet.[2]) Durch das Medium Bouterweks berührt sich hier Grillparzer mit Schelling, der ebenfalls die Trennung Kants aufgeben wollte und — wie auch sonst — hierin nicht ohne Einfluß auf Bouterwek geblieben ist.[3]) Auch A. W. Schlegel sprach sich dann gegen die Kantische Teilung aus.[4])

Die gleiche Erscheinung begegnet uns sofort noch einmal: Schelling hatte die Schönheit als „Unendlichkeit, endlich dargestellt" definiert, und dieser Gedanke liegt wohl auch dem „Unendlichkeitsgefühle" Bouterweks zugrunde. A. W. Schlegel sprach es Schelling gläubig nach: Die „Schönheit ist die symbolische Darstellung des Unendlichen".[5]) Tatsächlich hat denn auch Bouterwek das Unendliche, das ursprünglich nur im Gefühle der Schönheitgenießenden liegen sollte und als solches der Lehre Schellings und Schlegels nicht ganz gemäß war, sich objektivieren lassen und die Schönheit als die Darstellung des Unendlichen im Endlichen, des Übernatürlichen im Natürlichen bezeichnet.[6]) Und so kam auch Grillparzer dazu, dem alle romantische Mystik verhaßt war wie nichts auf der Welt, die Lehre Schellings einmal in die Worte zu kleiden: „Die ganze Poesie ist nur ein Gleichnis, eine Figur, ein Tropus des Unendlichen."[7]) So berührt er sich hier durch das Medium Bouterweks mit der ihm tief verhaßten romantischen Ästhetik.

[1]) XV, 10.
[2]) XV, 10.
[3]) Philosophie der Kunst. S. W. Abt. I. V, S. 469.
[4]) Berliner Vorlesungen. Deutsche Literaturdenkmale Nr. 17, S. 71.
[5]) A. a. O. S. 90.
[6]) A. a. O. S. 65, 66, 205 f.
[7]) XV, 62.

Die Lehre vom Unendlichen im Schönen hatten Grillparzer wie Bouterwek auf das ästhetische Gefühl gestüzt, welches das Schöne in uns zustande bringt: es ist das „Urgefühl" des in seinen Kräften und Vermögen noch ungeteilten Menschen. Aus diesem Urgefühle entwickelte nun Grillparzer im Jahre 1833 eine weitere assoziative Wirkung des Schönen: Die Vorstellung oder Darstellung einer Idee (d. i. nach Kant ein Kunstwerk) erweckt das Gefühl des Ähnlichen im Menschen, bringt ihn für länger oder kürzer seinem Ursprunge, dem Urbilde der Menschheit näher, macht ihn sich wesenhaft fühlen, und der Genuß dieser Wesenhaftigkeit ist die Poesie.[1]) Der gleiche Gedanke erhält durch einen im Jahre 1839 neu eingeführten Begriff, das ästhetisch Vollkommene, eine tiefere Begründung: Weil das Vollkommene in seiner Art im Individuum gewöhnlich nicht vorkommt, erweckt es den Begriff der Gattung, des Zusammenhanges der Wesen, des Ganzen, und erhebt den Menschen so über sich, ja die Welt.[2]) Die Wurzel dieser an Burkes Lehre von der Erregung des Geselligkeitstriebes erinnernden Gedanken ist in der Studie von der Unendlichkeit des Schönheitsgefühles deutlich zu erkennen, wo ja ebenfalls die durch das ästhetische Gefühl erweckte Empfindung der Verwandtschaft aller Wesen, des Zusammenhanges der Welt und das dadurch angeregte Emporstreben über Mensch und Welt stark herausgehoben wurde. Neu aber ist der Begriff des Vollkommenen.

Dieser zieht sich durch die gesamte vorkantische Ästhetik, seitdem Baumgarten auf ihm das erste System einer wissenschaftlichen Ästhetik errichtet hatte, indem er auf Grund seiner Leibniz-Wolffischen Erkenntnistheorie die Schönheit als sinnlich angeschaute, unklar gedachte Vollkommenheit definierte. Erst Kant wandte sich gegen diese weit verbreitete Theorie: ein Ding, das wir vollkommen nennen, muß objektiv, d. h. in sich zweckmäßig sein, weil es einem Begriffe entsprechen muß, den wir uns von dem Gegenstande machen. Schön aber ist, was ohne jeden Begriff gefällt. Freilich dehnte Kant die Abweisung der Vollkommenheit nur auf die Naturschönheit

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 30.

aus. Soll der Gegenstand als ein Produkt der Kunst für schön erklärt werden, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zugrunde gelegt werden, was das Ding sein soll, und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist (Einheit im Mannigfaltigen wurde stets als Wechselbegriff mit Vollkommenheit gebraucht), so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen. [1])

Die gleichen Gedanken hat Bouterwek in seiner Ästhetik ausgeführt. Es lag daher für Grillparzer, der sich einzig mit dem Kunstschönen beschäftigte, sehr nahe, nun auch diesen Begriff der ästhetischen Vollkommenheit, wie sie im Gegensatz zu moralischer Vollkommenheit genannt wurde, seiner Ästhetik dienstbar zu machen. Das war eigentlich schon 1819 geschehen, als der Dichter niederschrieb: Hat die Kunst das Mannigfaltige der Wahrnehmung im Einklange mit den Gesetzen des Geistes zu einem Ganzen, zur Einheit gebracht, so hat sie ihren Zweck, das Schöne, erschaffen. [2]) Dann aber taucht der Begriff erst wieder im Jahre 1839 auf. Noch 1836 hatte Grillparzer niedergeschrieben: „Schön ist dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt." [3]) Damit hat er dem Grundelement seiner Schönheitslehre, der Zusammenstimmung des Sinnlichen und Geistigen, nur eine andere Form gegeben, indem er einen Gedanken Goethes mit fast wörtlicher Übereinstimmung wiederholte: Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, wird das Streben haben, „ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt". [4]) Jetzt aber nimmt Grillparzer die weiteren Elemente, das Vollkommene und die Assoziation zu Hilfe und versucht nun durch Kombination all dieser einzelnen Bestandteile die umfassendste und inhaltreichste Definition des Schönen

[1]) Kr. d. U. § 48, S. 179. Vgl. § 15, S. 72.
[2]) XV, 13.
[3]) XV, 24.
[4]) Einleitung in die Propyläen.

zu gewinnen: „Wenn der sinnlich befriedigende Eindruck durch Erweckung der Idee das Vollkommene ins Übersinnliche hinüberreicht, so nennen wir das das Schöne.“ [1]) Aber nur das in seiner Art, also isoliert Vollkommene ist das ästhetisch Schöne; das in seiner Beziehung auf das Ganze Vollkommene das moralisch Gute. [2]) Damit suchte Grillparzer die Begrifflosigkeit und Isoliertheit des Kunstwerks, die ja durch die Art der kontemplativen Betrachtung bedingt ist, zu retten.

Noch aber blieb ein weiteres Bedenken. Bouterwek nämlich hatte gegen die Vollkommenheitstheorie den Einwand erhoben: Jede Vorstellung, die wir uns von irgend einer Vollkommenheit machen, bezieht sich, wenn auch in noch so weiter Entfernung, auf das Absolute. Vollkommen ist, was in jeder Hinsicht vollendet ist, ohne irgend einen Fehler oder Mangel. Aber nichts Endliches und Beschränktes kann in jeder Hinsicht ohne Mangel sein. Die einzig wahre Vollkommenheit ist die absolute, und relative Vollkommenheit nur Annäherung zur absoluten in irgend einer Hinsicht. Aber auch das „in seiner Art“ Vollkommene zerstört sich selbst „sobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft“, auf den bezogen das Objekt vollkommen genannt wurde. [3]) Diesen an sich ganz richtigen Gedanken sucht nun Grillparzer mit Hilfe der von Bouterwek selbst empfangenen Assoziationstheorie zu entkräften: „Schön ist, was durch die Vollkommenheit in seiner Art die Idee der Vollkommenheit im allgemeinen erweckt.“ [4])

Auch diese Lehre wurzelt in jener ersten Studie vom Unendlichen im Schönheitsgefühle, und somit sind die beiden Grundelemente von Grillparzers Schönheitslehre, die harmonische Zusammenstimmung der Kräfte als direkte und das freie Emporstreben über Mensch und Welt zum Unendlichen als assoziative Wirkung auf die Anregung durch Bouterweks Ästhetik zurückgeführt.

Auf diese Weise wurde auch Grillparzer zum Vorläufer

---

[1]) XV, 24.
[2]) XV, 25, 29.
[3]) A. a. O. S. 61—62.
[4]) XV, 25.

jener induktiven Ästhetik, die auf assoziationspsychologischer Grundlage vor allem Theodor Fechner neu begründete.[1])

Anhang.

Das Komische.

Über den Begriff des Komischen liegen leider nur sehr spärliche Aufzeichnungen in Grillparzers Studien vor. Wir werden daher auch sein eigenes Lustspiel und vor allem die Pläne und Fragmente zu solchen heranziehen müssen, um ein klareres Bild von diesem Abschnitt seiner Ästhetik zu gewinnen.

Vorerst möchte ich die Vermutung aussprechen, daß sich eine kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1845 gegen die Kantische Theorie vom Lachen und dem Lächerlichen wendet. Das Lachen, hatte Kant gefunden, ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. Das also, was eine solche Erwartung erregt und plötzlich auflöst, ist das Lächerliche, welches zur schönen Kunst gehört.[2]) Dagegen vielleicht wendet sich nun Grillparzer im Jahre 1845: „Das Unerwartete darf allerdings und soll in der Kunst vorkommen; aber wie es eintritt, muß es wirken wie ein Notwendiges und durch sich selbst Gerechtfertigtes.“[3]) (Daß sich diese Worte auf Kant beziehen, dafür spricht auch die auf dem gleichen Blatte stehende Bemerkung von der Originalität, die, wie ich an anderer Stelle bereits ausgesprochen, gegen die Kantische Lehre von der Originalität des Genies gerichtet ist.)

Die an positivem Gehalt reichste Aufzeichnung liegt aus dem Jahre 1830 vor und steht, wie bis ins Einzelste aufzuzeigen ist, in enger Beziehung zu der Ästhetik von Jean Paul, deren größter Wert und über ihre Zeit hinausgreifende

[1]) Vorschule der Ästhetik 1876. Zweite Auflage 1897.

[2]) Kr. d. U. § 54. Anmerkung S. 205ff.

[3]) XV, 33. Natürlich kann sich diese Bemerkung auch auf etwas anderes beziehen, so z. B. auf die Lehre des Aristoteles, daß dann vor allem Mitleid und Furcht erweckt werden, wenn die Handlungen wider Erwarten kommen oder eine wider Erwarten aus der andern sich ergibt. Poetik. Kapitel 9.

Wirkung gerade in der Behandlung des Komischen liegt. Grillparzer hat Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ schon früh gelesen, wie aus einer Eintragung in seinem Auszughefte „Der Sammler“ ersichtlich ist.[1]) (Im Jahre 1819 zitiert er einmal den Begriff „weibliche Genies“, der in Jean Pauls Ästhetik eine Rolle spielt.[2])

Im Jahre 1830 legte sich nun Grillparzer die Frage vor:[3]) „Was ist komisch?“ änderte aber sofort die Fragestellung um: „Ist Komisch und Lächerlich das nämliche?“ Wenn lächerlich das ist, worüber man lacht, so ist auch der Witz lächerlich, ohne darum komisch zu sein. Der Witz gehört dem Geiste, die Komik dem Gemüt an. Der Witz ist korrosiv, das Komische expansiv. Ganz ebenso hatte Jean Paul den Unterschied von Witz und Komik darin gefunden, „daß der Verstand am Witze nur einseitige Verhältnisse der Sachen (Grillparzer: korrosiv), am Komischen aber die vielseitigen Verhältnisse der Personen (expansiv) durchläuft und genießt, dort einige intellektuelle Glieder (Grillparzer: Geist), hier handelnde,“ was dem Herzen einen Spielraum gibt.[4]) (Gemüt). —

Die vielleicht wichtigste Entdeckung Jean Pauls liegt in seiner Unterscheidung eines objektiven und subjektiven Kontrastes im Lächerlichen: Der objektive Kontrast ist der Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis besteht. Der subjektive Kontrast aber ist der Widerspruch, in dem der objektive Kontrast mit unserer Seele und Ansicht steht.[5]) Durch diese wertvolle Unterscheidung wird Grillparzer angeregt, das Komische und Lächerliche so auseinanderzuhalten: Das Komische ist das Objektiv-Lächerliche. Ihm gegenüber steht das Spaßhafte, Witzige, Satirische, das in der Wendung liegt und subjektiver Natur ist.

Wie nun weiter Jean Paul zwischen dem humoristischen

---

[1]) Aufbewahrt im Grillparzerarchiv der Stadt Wien.

[2]) XVI, 60.

[3]) XV, 39.

[4]) Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Berlin. 1861. Bd. 18. VI. Prgr. § 30, S. 117.

[5]) A. a. O. VI. Prgr. § 28, S. 108.

Schriftsteller, der das Subjektiv-Komische, und dem humoristischen Charakter, der das Objektiv-Komische vertritt, unterscheidet und den Unterschied in dem bewußten Humor des ersteren und dem unbewußten des letzteren findet,[1]) so macht auch Grillparzer eine Unterscheidung zwischen dem Lächerlichen, Spaßhaften, dessen Hervorbringung etwas Bewußtes hat, und dem Komischen, bei dem das nicht notwendig ist.

Nun hatte Jean Paul das Komische nur dann humoristisch genannt, wenn es das Ideale umkehrt und seinen schroffen Kontrast zu allem Wirklichen hervortreten läßt, indem es sich und die Welt verspottet. Auch diese Lehre machte Grillparzer zu seinem Eigentum, wenn er in späteren Jahren den Unterschied des Lächerlichen und Humoristischen nur darin erblicken will, daß der Spaß aus innerem Wohlbehagen, der Humor aber aus einer Selbstverspottung hervorgeht.[2]) Daher lag es nun auch nahe für ihn, jene Umkehrung des Ideals als das Wesen des Humoristischen zu erkennen. Die kleine Aufzeichnung aber, die im Jahre 1840 (also wenige Jahre nach dem Entstehen seines Lustspiels) diese Gedanken zu ihrem Gegenstande hat, geht ihrer ganzen Form nach nicht direkt auf Jean Paul zurück, sondern vielmehr auf Schiller selbst, dem ja auch Jean Paul offenbar seine Lehre zu verdanken hat.

In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" hatte Schiller unter den sentimentalischen Dichtern die zwei einzig möglichen Gruppen der elegischen und satirischen voneinander gesondert: Nur die Darstellung des Ideals kann den sentimentalischen Dichter machen. Der elegische Dichter aber spricht dieses Ideal selber aus, während der satirische Dichter den Gegensatz der Wirklichkeit zum Ideale aufweist. Mit völliger Übereinstimmung des Gedankens lautet nun Grillparzers Aufzeichnung des Jahres 1840: „Die komische Poesie strebt dem Ideale ebenso nach wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht."[3])

---

[1]) A. a. O. VII. Prgr. § 34, S. 133.
[2]) Foglar, S. 33.
[3]) XV, 66.

Interessant ist es, daß sich Grillparzer hier (wie auch noch öfter) mit seinem Landsmann Heinrich von Collin begegnet, der ebenfalls in Schillers Spuren wandelt, wenn er in seinen Briefen über das Lustspiel den Gedanken ausführt: Ebenso wie das Trauerspiel hat auch das Lustspiel dem Ideale nachzustreben, indem es den Gegensatz des Ideellen mit dem Gemeinen, Widersinnigen, Ungereimten darstellen wird. Schreyvogel hatte diese Briefe, die im Wiener Hoftheater-Taschenbuch auf das Jahr 1808 erschienen,[1]) im Sonntagsblatt einer strengen Kritik und scharfen Polemik unterzogen,[2]) so daß also auch Grillparzer hier im Gegensatze zu dem Dramaturgen steht.

Des Dichters eigenes Lustspiel, das zu den kostbarsten Perlen unserer komischen Literatur gehört, entspricht durchaus seiner Theorie. Ebenso die vielen Lustspielpläne, die nicht zur Ausführung kamen. Der Grundgedanke, der sie alle, Vollendetes und Unvollendetes, durchzieht, spielt in des Dichters Lebensanschauung eine bedeutsame Rolle und wird nicht nur nach der Seite des Komischen hin dargestellt.

Zwei Stufen sind zu dem ausgeführten Lustspiele zu erkennen. Die erste ist das kleine im Stil Ifflands gehaltene Rührstück „Die Schreibfeder". Hier führt eine vermeintliche Lüge beinahe zu dem tragischsten Ende, weil ein Vater seiner Tochter die Hand des Geliebten verweigert, der sich, wie er irrtümlich meint, des allerschlimmsten Verbrechens, der Unwahrheit, schuldig gemacht hat. Die zweite Stufe ist eine Studie über Rousseau aus dem Jahre 1822: „Rousseau in seinen Rêveries d'un promeneur solitaire macht eine lange Abhandlung über die Zulässigkeit der von ihm sogenannten unschädlichen Lüge. Genau genommen gibt es aber keine unschädliche Lüge; denn wenn der Mensch als Mensch eigentlich nur in Berührung mit andern seinesgleichen, in Gesellschaft, leben kann, jedes gesellige Verhältnis aber Vertrauen voraussetzt und Vertrauen ohne Wahrheit nicht denkbar ist: so greift jede, auch die kleinste Lüge die Grundlage aller menschlichen Zustände an,

[1]) Vgl. auch H. v. Collins sämtliche Werke. Bd. V.

[2]) Gesammelte Schriften von Thomas und Karl August West. Braunschweig 1829, Abt. 2, Bd. 2, S. 177f.

und jeder Lügner ist ein Verräter an seinem ganzen Geschlechte.“ [1]) Im folgenden Jahre fand dann Grillparzer bei Gregor von Tours die Geschichte des Küchenjungen Leon, [2]) aus der sich sein Lustspiel „Weh dem, der lügt“ entwickelte.

Der vielfach gewendete und beleuchtete Grundgedanke dieses Lustspiels ist der Kontrast von Ideal und Wirklichkeit. Das höchste und letzte Ideal ist die Wahrheit. Ihr aber steht „die buntverworrene Welt“, das Land der Täuschung, entgegen. Die getäuschte Welt aber ahnt nicht einmal den Widerstreit von Schein und Wahrheit.

„Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
Und reden alle Wahrheit, alle, alle.“

So strebt auch dieses feinsinnige Lustspiel dem Ideale nach, indem es dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht.

Die Lustspielpläne aber stellen sich fast durchgehends als Variationen des gleichen Themas dar. Der sich selbst und andere unwissentlich belügende Charakter ist eine immer wieder auftauchende Erscheinung.

1812: „Der Graf. Ein aufgeklärter Mann, der von Freiheit des Willens spricht und seinen Sohn zur Heirat zwingt, von der Gleichheit aller Menschen und seine Bedienten mißhandelt“ etc. [3])

1822: „In einem Lustspiel einen Bedienten aufzuführen, der einem liederlichen Herrn dient und, indem er sich als Handlanger aller schlechten Handlungen desselben gebrauchen äßt, sich zugleich, so oft er allein ist, hypochondrische Vorwürfe über diese seine Bereitwilligkeit macht.“ [4]) Hier also Kontrast von Theorie und Praxis, dem Schein der Selbstbelügung und der Wahrheit des Handelns.

Eine Variation dieses Kontrastes ist der „Londoner Fashionable“, der sich doch so ungeschliffen wie möglich be-

[1]) XVI, 133.
[2]) XII, 206.
[3]) XI, 219.
[4]) XII, 203.

nimmt etc. (1831).[1]) Oder ein eifersüchtiges Paar, Geliebter und Geliebte oder Mann und Frau, beide eifersüchtig und vielleicht beide wechselseitig nicht ganz ohne Grund. Kontrast von Theorie und Praxis, Wahrheit und Schein. (1832.)[2])

Eine andere Variation des Themas: 1812: „In einem Lustspiel einen Menschen aufzuführen, der eben nicht der schlimmste ist, aber sich selbst nichts zutraut und daher immer scheu ist.“[3])

1818: „Ein Lustspiel: Die Verliebten. Der blöde Liebhaber (von der poetischen Seite dargestellt), der stürmende, der prosaische Liebhaber.“[4]) Kontrast zwischen innerer Wahrheit und äußerem Schein, der aus einer Art von Selbstbelügung entsteht. Die Umkehrung dieses Kontrastes ist in den Plänen zu einem „Parvenu“[5]) oder „Universalkopf“[6]) unschwer zu erkennen.

Zum Symbol des allgemeinen Kontrastes von Wahrheit und Schein wird der „Stoff zu einem burlesken Stück“ (1832): „Daß einer die Gabe erhält, sich in die Person jedes ihm beliebigen wirklichen Menschen zu verwandeln und diesen andern eben dadurch in seine eigene“, wo denn das Innere zu der äußeren Gestalt nicht passen kann.[7]) —

Die Reihe könnte noch weiter geführt werden, doch bedarf es anderer Beispiele nicht. In dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, Wahrheit und Schein mit all seinen möglichen Variationen erblickte der Dichter den Kern aller Komik und den Stoff der heitern Poesie, die dem Ideale nachzustreben hat, indem sie dasjenige angreift und verspottet, was ihm entgegensteht. Noch einmal aber hat Grillparzer das gleiche Thema wieder tragisch behandeln wollen: in der Esther, welche an ihrer einen Lüge, der Verleugnung ihrer Abstammung, zugrunde gehen sollte.

[1]) XII, 216.
[2]) XII, 216.
[3]) XI, 266.
[4]) XII, 172.
[5]) XI, 262.
[6]) XI, 265.
[7]) XII, 216.

Kapitel III.

Form und Inhalt.

Das Kunstwerk hatte Kant als den Ausdruck einer ästhetischen Idee bezeichnet, durch den diese andern mitgeteilt werden kann.[1]) So fand auch Grillparzer das Eigentümliche eines Kunstwerks darin, daß es die Idee, die innere Anschauung des Künstlers, nicht bloß für ihn selbst erkennbar ausdrückt, sondern auch zur Leiter diene, an der andere des Genusses Fähige zu der ihnen früher unbekannten Idee des Künstlers emporklimmen.[2]) Damit ist nun bereits Inhalt und Form eines Kunstwerks bestimmt. Der Inhalt ist die Idee, und wir haben nun zu untersuchen, was Grillparzer unter einer solchen verstanden wissen will, ob er sich auch hier in Übereinstimmung mit Kant befindet. Daß er mit Schopenhauer, der eine sehr ähnliche Definition des Kunstwerks gegeben, nicht einer Ansicht sein konnte, hörten wir bereits. Schopenhauer betrachtete die „Platonische Idee" als das Objekt der Kunst, und Grillparzer nannte diese Lehre „lächerlich."[3]) —

In dem von Schreyvogel inspirierten Kampfe gegen A. W. Schlegel hatte Grillparzer 1816 (also vor seiner näheren Bekanntschaft mit der Kantischen Ästhetik) die kühne Behauptung aufgestellt: „Kein Dichter in der Welt ist wohl je bei Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen "[4]) Es klingt fast wie eine beabsichtigte Widerlegung dieser Meinung, wenn Schreyvogel seinen Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho" mit den Worten beginnt: „Jedes dramatische Werk, welches sich über das Gemeine erhebt, enthält irgend einen Haupt- oder Grund-

[1]) Kr. d. U. § 49, S. 186.
[2]) XV, 12—13.
[3]) XV, 39.
[4]) XVI, 55.

gedanken, der durch dasselbe anschaulich gemacht wird, und den man mehr oder minder richtig bald den symbolischen Sinn, bald die Moral des Stückes (morale tragique) genannt hat .... Die großen Meister haben bei ihren Hervorbringungen einen solchen Grundgedanken stets mehr oder weniger deutlich vor Augen gehabt, obgleich sie nicht immer auch ebenso besorgt waren, denselben dem Leser oder Zuschauer auf den ersten Blick kenntlich zu machen."[1]) Diese Widerlegung mit seinem eigenen Werke (man muß natürlich immer den persönlichen Verkehr mit Schreyvogel berücksichtigen) scheint den Dichter in seiner Ansicht wankend gemacht zu haben, und er findet die helfende Stütze in der Kantischen Ästhetik, die sich ihm damals zu erschließen begann.

Das Genie, hatte Kant gelehrt, ist das Vermögen ästhetischer Ideen. Eine ästhetische Idee ist die einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr je irgend ein Begriff adäquat sein kann. Sie ist das Gegenstück der Vernunftidee, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung, d. h. Vorstellung der Einbildungskraft, adäquat sein kann.[2]) Die gleiche Unterscheidung taucht bei Grillparzer im Jahre 1818 — in dem auch Schreyvogels Aufsatz erschienen war — zwischen einer „poetischen" und „philosophischen" Idee auf. Die Philosophie mißt die Dinge mit dem Maßstabe der Vernunft (Kant: „Vernunftidee"), zersetzt sie in ihre Elemente und vereinigt diese wieder zum Begriff, wo dann das Ding verloren gegangen ist, aber seine Erkenntnis gewonnen. Jede Idee ist, philosophisch genommen, leer, wenn sie sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. Die Poesie dagegen, die Kunst, nimmt den Gegenstand als Ganzes, d. h. aber mit der Anschauung, auf. Die dabei sich entwickelnden Gedanken (Kant: „die viel zu denken veranlaßt") werden keineswegs begriffsmäßig abgeschlossen (Kant: die ästhetische Idee kann nie einem Begriff adäquat werden), sondern in ein ahnungsvolles Unübersehbares fortgeführt.[3]) (Kant: eine ästhe-

[1]) Wiener Zeitschrift 1818 Nr. 84–85.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182. Vgl. § 57, Anmerkung I, S. 217f.

[3]) XV, 99.

tische Idee erweckt „die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“).[1]) Den gleichen, auf Kant basierenden Gedanken hat Grillparzer dann noch oft wiederholt, und immer verwirft er die philosophische Idee in der Dichtung, da sie für die Kunst auch nichts anderes ist als ein Begriff. Die Poesie aber hat es mit Bildern, die Wissenschaft mit Begriffen zu tun.[2])

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die Vermischung von Dichtung und Philosophie angekämpft, wie sie zum Programm der Romantik gehörte, wie sie ihm in Hebbels Werken, in Hegels Ästhetik[3]) begegnete, hat er alles Begriffsmäßige aus der Poesie verbannt, wie er es in der ganzen zeitgenössischen Literaturepoche witterte. Daß er sich hierin mit Schopenhauer wieder begegnete, war nur natürlich.[4]) Denn wenn sie auch in betreff der Idee nicht einig waren, so war sie ihnen ja doch beiden eine Anschauung,

[1]) Kr. d. U. § 49. S. 184. Grillparzer selbst gibt einmal ein sehr klares Beispiel solch einer poetischen Idee: „Auch das, was die deutschen Ästhetiker die Idee nennen: daß einer, der alles Löbliche, ja Große verrichtet, in Armut und Elend gerät und endlich zu Beachtung und Reichtum kommt, dadurch, daß er sich für einen Narren gibt, der glaubt, von Glas zu sein, was die Leute unterhält, sodaß sie sich ihn aus den Händen reißen.“ XVII, 230. Andere Beispiele siehe XII, 102, 122; XVIII, 136. Als Beispiel einer philosophischen Idee, die für die Poesie unbrauchbar ist, führt Grillparzer den Gedanken eines Dramas von Wolfgang Menzel an: Möglichkeit der Ausgleichung des Widerstreites von Liebe und Selbstliebe. XVIII, 100—101.

[2]) XV, 98—99; XVIII, 101; XV, 80.

[3]) Hier muß aber betont werden, daß Grillparzer gegen Hegel nicht ganz gerecht gewesen ist. Kuno Fischer hebt mit vollstem Recht hervor, daß Hegel im Gegensatz zu Plato auf seinen ästhetischen Standpunkt ein sehr starkes realistisches und sensualistisches Gewicht legt. Das tritt auch in der Schätzung hervor, womit Hegel ohne alle grundsätzliche Übereinstimmung K. Fr. v. Rumohrs gleichzeitige „Italienische Forschungen“ hervorhebt. Rumohr will in der Würdigung der Schönheit und Kunst, ähnlich wie Grillparzer, nichts von Idee und Ideen wissen. Hegel aber sucht ihm nachzuweisen, daß er das ganz verkennt, was man unter „Idee“ in der Philosophie versteht, und es mit „unbestimmter Vorstellung“ verwechselt. Hegel definiert die Idee als „Einheit des Begriffs und der Realität“ und erklärt sie so als durchaus nicht abstrakt, sondern schlechthin in sich konkret. Ästhetik I, 1. S. 138f. Vgl. Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827.

[4]) Vgl. W. a. W. u. V. § 50, S. 314ff.

eine Vorstellung der Einbildungskraft, die sie gemeinsam aus der einzigen Quelle aller Kunst, dem Beschauungsvermögen, herleiteten. Auf dieses kommen wir eben auch bei Grillparzer immer wieder zurück. Die Unterscheidung der poetischen und philosophischen Idee läuft der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung, der poetischen und philosophischen Wahrheit ganz parallel. Nur ein Calderon, meinte Grillparzer, darf es kraft seines eminent plastisch belebenden Formsinns wagen, eine Dichtung aus dem Begriff zu entwickeln.[1]) Des Dichters Liebling aber ist Lope de Vega, die „vollkommenste Protestation gegen alle Begriffspoesie.“ [2])

Freilich nähert sich die höchste Art der poetischen oder ästhetischen Idee wieder ganz von selbst dem Begriff, ohne ihn natürlich zu erreichen. Und das auf diese Weise. Als die Grundlage für das „Ideal der Schönheit“ hatte Kant die „ästhetische Normalidee“ aufgestellt, welche eine einzelne Anschauung der Einbildungskraft ist und ihre Elemente zur Gestalt eines Dinges von besonderer Gattung aus der Erfahrung nimmt. Aber die größte Zweckmäßigkeit in der Konstruktion der Gestalt, die zum allgemeinen Richtmaß der ästhetischen Beurteilung jedes einzelnen dieser Spezies tauglich wäre, das Bild, das gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist, liegt doch bloß in der Idee des Beurteilenden, welche aber, mit ihren Proportionen, als ästhetische Idee, in einem Musterbilde völlig in concreto dargestellt werden kann. Die psychologische Erklärung des Entstehens einer solchen ästhetischen Normalidee ist nach Kant diese: Jemand hat z. B. tausend erwachsene Männer gesehen. Will er nun über die vergleichungsweise zu schätzende Normalgröße urteilen, so läßt die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder aufeinander fallen, und in dem Raum, wo — nach der Analogie der optischen Darstellung — die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umrisse, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminiert ist, da wird

[1]) XVIII, 101.
[2]) XVII, 52.

die mittlere Größe kenntlich, und dies ist die Statur für einen schönen Mann. Keineswegs aber ist eine solche Normalidee des Schönen schon das Ideal des Schönen selbst, denn das Schöne — und hier wendet sich Kant ohne Namensnennung gegen Winckelmann, womit er einen langen Kampf in der Ästhetik heraufbeschwor — kann nicht ganz ohne Ausdruck, nicht ganz uncharakteristisch sein.[1]) Diese Gedanken sind es, welche einer Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 „Typen der Einbildungskraft" zugrunde liegen.[2]) Es ist unstreitig, daß durch öftere Wahrnehmung mannigfaltiger Individuen, die zu einer Gattung gehören, sich der Einbildungskraft ein gewisses abgezogenes Bild, ein Typus der Gattung eindrückt, der sodann beim Formen von Begriffen die Grundlage macht. Dieser Typus der Einbildungskraft gibt die Grundlage des Ideals für die Kunst. Man beachte wohl: ganz wie Kant es lehrte, die Grundlage, nicht das Ideal selbst. — Auf diese Weise also nähern sich das poetische Bild und der philosophische Begriff, die aber noch weit enger durch ein anderes Band ganz allgemein — nicht nur im Ideal — miteinander verknüpft sind oder zueinander in Beziehung stehen. Die Erkenntnis dieser Erscheinung, die Grillparzer ebenfalls durch Kant gewann, wurde für seine Ästhetik ungemein wichtig.

Die ästhetische Idee, hatte Kant gelehrt, ist die einem gegebenen Begriffe beigegebene Anschauung der Einbildungskraft, d. h. sie ist die Versinnlichung eines Begriffes. Demnach ist jede ästhetische Idee an sich schon eine „Hypotypose" d. h. eine „Darstellung", und zwar ist diese Darstellung „schematisch", wenn sie einem Verstandesbegriffe beigesellt wird, dem als solchem eine empirische Erscheinung adäquat sein muß, „symbolisch" aber ist sie, wenn einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, dem aber keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, doch eine solche untergelegt wird.[3]) —

[1]) Kr. d. U. § 17, S. 81f. Der Schauplatz des Kampfes, in dem vor allem Hirt als Gegner Winckelmanns und Goethe als der Vermittler zwischen den Parteien eingriff (Der Sammler und die Seinigen) waren die Horen, Fernows Schriften, das Athenäum und die Propyläen.

[2]) XV, 21f.

[3]) Kr. d. U. § 59, S. 228.

Diese Lehre mußte Grillparzer ganz konsequenterweise dazu führen, die scharfe wesentliche Sonderung der poetischen und philosophischen Idee, die, wie wir sahen, der Kantischen Unterscheidung einer ästhetischen und Vernunftidee völlig entspricht, aufzugeben, wodurch er dann ganz wie Kant den überaus wichtigen Begriff des „Symbolischen" gewann. Bis zum Jahre 1836 behielt er die Trennung bei. Dann kam er zu der Überzeugung: die poetische Idee ist von der philosophischen nicht wesensverschieden, sondern vielmehr eine Einkleidung, eine Versinnlichung, eine Verkörperung der philosophischen Idee und somit sie selbst schon eine Darstellung.[1]) In der Kunst ist Gedanke nicht jenes Produkt des Denkvermögens, das in der Prosa mit diesem Namen bezeichnet wird, sondern ein in sich abgeschlossener Kunstorganismus, dem ein Gedanke oder eine Empfindung zugrunde liegt.[2])

Damit hat nun Grillparzer ganz von selbst die Bestimmung des Symbolischen gewonnen, das er schon früher, ganz wie Goethe und Schiller, von aller Kunst gefordert hatte, ohne doch sein Wesen angeben zu können.[3]) Als er nun zu der Überzeugung gekommen war: „die poetische Idee ist nichts anderes, als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls bricht, färbt und gestaltet",[4]) konnte er nun auch niederschreiben, wie es Kant getan: Das Symbolische der Poesie besteht darin, daß sie nicht die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in allem, ein Bild der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemüts färbt und bricht.[5]) Gestalt aber nimmt

[1]) XV, 47.

[2]) XV, 25.

[3]) XVI, 33; XVIII, 194. Über den Begriff der „Allegorie" liegt aus dem Jahre 1819 eine Studie vor, die im Anschluß an Bouterweks Ästhetik entstanden sein muß. Bouterwek hatte „Personifizierte Abstraktion" gleichbedeutend mit „Allegorie" gebraucht, und nun erklärt Grillparzer: die Personifikation wird dann zur Allegorie, wenn nicht die Schönheit der Darstellung, sondern der Begriff selbst als Hauptsache und Zweck erscheint etc. XV, 21. Vgl. Bouterwek I, 239.

[4]) XIX, 70.

[5]) XV, 58. Man denke an das für eine poetische Idee angeführte Beispiel, in dem die „Wahrheit im Bilde" ganz deutlich wird.

die Wahrheit an, weil alle Kunst auf Gestaltung, Formgebung und Bildung beruht, weil alle Poesie mit dem Bilde, dem Gleichnis anfängt.[1]) Und der Grund dieser Erscheinung wiederum ist, daß ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Überzeugung mit sich führt, als die erhabenste Idee,[2]) und die Kunst beruht nicht auf einer Wahrheit, sondern auf einer Überzeugung.[3])

In diesem Sinne also forderte Grillparzer von aller Kunst das Symbolische, das in der Ästhetik Goethes und Schillers allmählich ganz mit dem Begriff des „Typischen" zusammen gefallen war. Daß aber auch Grillparzers Auffassung des Symbolischen im letzten Grunde ganz identisch ist mit dem Typischen, daß er somit ebenfalls auf dem Standpunkt Goethes und Schillers steht, das beweist eine Auslegung der „poetischen Idee" wie diese: Die ganze Wirkung der Poesie beruht darauf, daß der gewählte Fall auf viele ähnlicher Art Anwendung erleidet; nur dadurch entsteht Teilnahme in der Brust des Lesers. Sehr charakteristisch aber setzt nun Grillparzer dazu: daß

[1]) XV, 58, 62.

[2]) XV, 62.

[3]) Vgl. XV, 80. Über die bedeutsame Frage nach der Idee, d. h. dem Symbolischen, in des Dichters eigenen Dramen, sowie das Verhältnis von Theorie und Praxis und das zu Goethe und Schiller siehe Michael Lex: Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist. München 1904. Diese geistvolle Arbeit hat eigene Ausführungen überflüssig gemacht, indem sie im großen und ganzen den Erweis gebracht hat, daß sich Theorie und Praxis hier durchaus decken. Nur hätte Lex vielleicht auf Grillparzers Sonderung einer philosophischen und poetischen Idee mehr Gewicht legen sollen. Vor allem aber muß betont werden, daß man doch nach Grillparzers Ästhetik weit weniger Philosophisches, Gedankenhaftes in seinen Dichtungen erwartet, als sich tatsächlich in ihnen findet. Die Mischung von Verstand und Phantasie, Dichterischem und Philosophischem ist für Grillparzer, den Menschen und Poeten, sehr charakteristisch, wie sie fast allen modernen Dramatikern seit Schiller — Hebbel, Ludwig, Wagner u. a. — eigentümlich ist. Seiner innersten Natur nach ist freilich Grillparzer der naivste von ihnen allen, und weil ihn gerade deshalb die Mitwirkung des philosophischen Verstandes in seinem eigenen Schaffen so fühlbar störte, gab er auch in seiner Ästhetik und Kritik dem Hasse gegen alles Verstandesmäßige oft allzu übertrieben starken Ausdruck. Vgl. aber auch die feine Bemerkung: Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern. XV, 62.

diese Generalisierung nur als dunkles Gefühl den Eindruck des Werkes zu begleiten brauche.[1]) Denn die poetische oder ästhetische Idee ist, wenn sie auch selbst schon eine Darstellung, ein Kunstorganismus, eine Form ist, doch noch immer ein Abstraktes, eine Idee. In der Kunst aber kommt es nicht auf den Gedanken, selbst den poetischen, an, sondern auf die Belebung des Gedankens, auf seine Zurückführung in die Wirklichkeit, mit einem Worte auf die Form, die man eigentlich als Form der Form, Darstellung der Darstellung einer Vernunftidee, einer philosophischen Wahrheit, bezeichnen müßte. Und auch die nähere Bestimmung dieser zweiten Form, deren Wichtigkeit er immer wieder und wieder betont,[2]) hat Grillparzer, wie sofort zu ersehen sein wird, durch Kant gewonnen.

Wir hörten bereits, wie Grillparzer im engsten Anschluß an Kant das Eigentümliche eines Kunstwerks darin gefunden hatte, daß es die ästhetische Idee des Künstlers andern erkennbar macht.[3]) Daraus entwickelt sich nun ganz folgerichtig in den Jahren 1830—40 die Definition: „Form, d. h. Inbegriff der Mittel, um den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu machen.“[4]) Wie nun aber die ästhetische Idee nur durch Naturumschaffung zustande kommen kann, so wird die Form einzig und allein durch Naturnachahmung gestaltet. Das Verhältnis von Inhalt und Form bestimmt die Stellung der Kunst zur Natur. —

Das Entstehen einer ästhetischen Idee hatte Kant dadurch erklärt, daß die produktive Einbildungskraft sehr mächtig ist in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.[5]) Wir hörten bereits, daß sich Grillparzer hier eng an Kant angeschlossen hatte: die produktive Einbildungskraft gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen

[1]) XVII, 11.

[2]) XV, 26. 35. 36, 47, 64. XVI. 109. XVIII. 136, 137, 153 und öfter.

[3]) XV, 12—13.

[4]) XVIII, 55. Vgl. XV, 47, wo ganz die gleiche Definition von „Kunst“ gegeben wird. Form und Kunst also waren ihm Wechselbegriffe. Vgl. auch Schiller: „Die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heißt ihre Form.“ (Über die tragische Kunst.)

[5]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

Stoff in neue Verbindungen bringt.[1]) Damit ist nun ganz von selbst das Ergebnis gewonnen, daß die Kunst unmöglich eine einfache Nachahmung der Natur sein kann. Diesem Ergebnis aber hat Grillparzer im Jahre 1819 noch eine eigene Studie gewidmet, welche „Nachahmung der Natur als Zweck der Kunst" betitelt ist. Die eigenartige Entstehung dieser Studie erfolgte im Gegensatz zu und mit Hilfe von Schopenhauer, wie sich im einzelnen nachweisen läßt.

Unmittelbar vorher hatte Grillparzer (auf demselben Blatte) niedergeschrieben: „Arthur Schopenhauer findet, und mit Recht, einen Grund des wahrhaft künstlerischen Reizes, den die genauen Naturnachahmungen der Niederländer in ihren Stilleben und Landschaften auf uns machen, in der Vorstellung von der Ruhe und rein beschauenden Stille des Gemüts, die in dem Künstler herrschend gewesen sein muß, um derlei Dinge objektiv zu betrachten und so treu genau darzustellen."[2]) Nun aber regte ihn diese Aufzeichnung zu der Frage an: Kann man denn die Natur überhaupt objektiv nachahmen? Und die folgende Studie gibt[3]) — also mit Aufhebung der vorhergehenden — die Antwort: nein. Jede Kunst kann nur eine Seite der Natur darstellen, die Bildhauerkunst die plastischen Formen, die Malerei die Farben (die Musik den Klang, der Tanz die Bewegung) und der Poesie, die das alles beschreiben kann, fehlt die Anschaulichkeit der Natur. Wie kommt es aber nun, daß die einfarbige, regungslose Natur, die gemalte, beschriebene Landschaft in der Kunst Menschen bewegt, welche die wirkliche kalt ließ in der Natur, warum wirkt das matte Abbild stärker als das lebendige Urbild? Die Beantwortung dieser Frage vollzieht Grillparzer unter dem Eindruck Schopenhauers, freilich mit einer wesentlichen Änderung seiner Lehre, die durch ihre Meinungsverschiedenheit in betreff der „Idee" bedingt war.

Schopenhauer hatte ausgeführt: die Fähigkeit, in der Natur die Ideen der Dinge zu erkennen, muß allen Menschen

[1]) XV, 13.

[2]) XV, 17. Die zitierte Stelle steht W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 38, S. 266.

[3]) XV, 18.

in größerem oder kleinerem Grade einwohnen. Der Genius aber hat vor ihnen nur den viel höheren Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnisweise voraus, welche ihn bei derselben die Besonnenheit behalten lassen, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist. Durch dasselbe teilt er die aufgefaßte Idee den andern mit, und das ästhetische Wohlgefallen ist wesentlich ein und dasselbe, es mag durch ein Werk der Kunst oder unmittelbar durch die Anschauung der Natur und des Lebens hervorgerufen sein. Das Kunstwerk ist nur ein Erleichterungsmittel der Erkenntnis. Daß aber die Idee aus dem Kunstwerk uns leichter entgegentritt, als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, kommt daher, daß der Künstler, der nur die Idee, nicht mehr die Wirklichkeit erkannte, in seinem Werk auch nur die Idee rein wiederholt hat, sie ausgesondert hat aus der Wirklichkeit, mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten. Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, ist das Angeborene, die Gabe des Genius; daß er aber imstande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, das ist das Erworbene, das Technische der Kunst.[1]) —

Daß die Kunst die Erkenntnis der Platonischen Ideen zur Aufgabe habe, war, wie wir hörten, Grillparzers Meinung ganz und gar nicht, wohl aber, daß die ästhetischen Ideen, die inneren Anschauungen der Einbildungskraft ihr Objekt seien. Wenn er also zur Beantwortung der Frage: warum das Kunstwerk stärker anspreche als die Natur, den Gedankengang Schopenhauers bis ins einzelne mitmachte, so mußte er für die Platonische Idee immer die ästhetische Idee im Sinne Kants einsetzen.

Demnach stellt sich nun der Fortgang der bezeichneten Studie folgendermaßen dar: Die Natur selbst bewegt bloß tiefer denkende und empfindende Menschen, indes die andern, durch zufällige Nebendinge zerstreut, gar nicht zum Bewußtsein des eigentlich Wirksamen kommen. Der künstlerisch ver-

[1]) W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 37, S. 263 f.

anlagte Mensch aber trägt seine Empfindung auf die Dinge über, und sie sind ihm nur ein Bild dessen, was er dabei denkt. Wenn nun der zum Auffassen und Wiedergeben des Gemüt-Ansprechenden in der Natur Fähige sich hinsetzt, um seine Empfindung bleibend darzustellen, und er demnach aus dem beobachteten Naturgegenstande „mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgültigen oder Störenden“ (Schopenhauer: „mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten“) dasjenige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervorgebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf diese Art zur Aufmerksamkeit angeregt und auf das Wesentliche hingelenkt, so daß er nun vor dem Kunstwerke fühlt, was er an dem Naturgegenstande weder bemerkte noch ohne den Künstler bemerkt hätte. Er wird die Idee des Künstlers erkennen, und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Verständlichung gewesen sein. So macht hier Grillparzer den Gedankengang Schopenhauers mit, indem er seiner eigenen Lehre von Inhalt und Form eines Kunstwerks treu blieb, wonach der Inhalt die aus dem Anschauen der Natur gewonnene Idee, die Form aber die Nachahmung der Natur ist, durch welche die Idee andern erkennbar mitgeteilt wird.

Daß Grillparzer auch weiterhin die gleiche Ansicht vertrat, hörten wir bereits, und so wiederholte er denn auch im Jahre 1839 die gleiche Lehre von dem Verhältnis der Kunst zur Natur.[1]) Daneben aber läuft eine andere Meinung, die sich mit jener nicht ganz vereinbaren läßt und Grillparzers Abneigung gegen alles Ideenhafte in der Kunst, selbst wenn es sich um ästhetische Ideen handelt, in hellstem Lichte erscheinen läßt. Diese Lehre aber gewann er in schroffstem Gegensatz zu Kant und Schiller, die sie ausdrücklich verwerfen, und im Einklang mit seiner assoziativen Schönheitstheorie.

Das Gemüt, hatte Kant gelehrt, kann über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden, für seine moralischen Ideen einen Grund in ihrer gesetzmäßigen Übereinstimmung zu unserm von allem Interesse

[1]) XV, 24.

unabhängigen Wohlgefallen wahrzunehmen, so daß hier nicht nur die ästhetische, sondern auch die intellektuelle Urteilskraft tätig ist, welche das Anhängende der Schönheit ihrem Urteil unterzieht. Die Reize in der schönen Natur sind entweder zu den Modifikationen des Lichtes oder des Schalles gehörig. Die weiße Farbe der Lilien stimmt das Gemüt zu Ideen der Unschuld, der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei, und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst. Die Kunstschönheit also muß auf solch assoziative „anhängende" Wirkung durch Erweckung von Ideen und Empfindungen verzichten. —

Als eine Weiterbildung und teilweise Berichtigung dieser Lehre stellt sich Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" dar, an den, wie sich zeigen wird, dann Grillparzer unmittelbar anknüpft. Hier handelt es sich um die Frage, wie die landschaftliche Natur zu einem würdigen Objekt der Kunst gemacht werden könne, und Schiller gibt folgende Antwort: Poesie ist die Kunst, uns durch einen freien Effekt unserer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen. Nun aber folgt die Imagination in ihrer Freiheit bloß dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprünglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Wahrnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz Empirisches gründet. Nichtsdestoweniger muß der Dichter diesen empirischen Effekt der Assoziation zu berechnen wissen. Um ihn zu berechnen, muß er aber eine Gesetzmäßigkeit darin entdecken und den empirischen Zusammenhang der Vorstellungen auf Notwendigkeit zurückführen können. Unsere Vorstellungen stehen aber nur insofern in einem notwendigen Zusammenhang, als sie sich auf eine objektive Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht bloß auf ein subjektives und willkürliches Gedankenspiel gründen, und an diese objektive Verknüpfung in den Erscheinungen muß sich der Dichter halten, indem er alles Subjektiv-Zufällige ausschaltet. Aber er will die Einbildungskraft nur deswegen in ein bestimmtes Spiel versetzen, um

bestimmt auf das Herz zu wirken, und so entsteht für ihn die zweite schwierige Aufgabe, ungeachtet der Abhängigkeit unserer Empfindungen von zufälligen Einflüssen, die außer seiner Gewalt sind, unsern Empfindungszustand zu bestimmen. — Von jedem Dichterwerke werden also folgende zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert: erstlich notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand als objektive Wahrheit, und zweitens notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen als subjektive Wahrheit.

Hier müssen wir nun unterbrechen, denn schon gegen diese Lehre hat sich Grillparzer offenbar gewandt, wenn er im Jahre 1834 die Bemerkung niederschrieb: Jeder, der eine, wenn auch nur subjektiv wahre Beziehung der Dinge auf das Gemüt entdeckt und darzustellen weiß, ist ein Dichter.[1]) Damit scheint sich Grillparzer gegen die von Schiller geforderte notwendige Erregung ganz bestimmter Ideen gewendet zu haben. Und dies ist ein ungemein wichtiges Moment.

Denn nun hatte Schiller seine Gedanken auf die landschaftliche Natur angewendet, in der sich doch keine notwendige Verknüpfung der Erscheinungen entdecken läßt. Sie kann dadurch zu einem würdigen Kunstobjekt erhoben werden, daß man sie durch eine symbolische Operation zum Ausdruck menschlicher Ideen und Empfindungen macht. Keineswegs aber darf hierunter diejenige Erweckung von Ideen verstanden werden, welche von dem Zufall der Assoziation abhängig ist, denn diese ist willkürlich und der Kunst gar nicht würdig; sondern diejenige, die nach Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft notwendigt erfolgt. - - So also hat Schiller die durch Natur angeregte Ideenassoziation, die Kant für die Kunst völlig verworfen hatte, unter der Bedingung in den Kreis künstlerischer Erscheinungen aufgenommen, wenn sie nicht zufällig, sondern notwendig durch ein auf sie hinzielendes Verfahren des Künstlers erregt wird.

Im gleichen Jahre nun, da sich Grillparzer, wie wir hörten, gegen den Aufsatz Schillers wandte und mit so wört-

[1]) XV, 38.

licher Beziehung, daß er ihn unbedingt wieder um diese Zeit gelesen haben muß, taucht eine Lehre bei ihm auf, die in offenbarem Gegensatz zu der Kant-Schillerschen Theorie entstanden ist.[1]) Die von ihnen verworfene Erscheinung der Ideenassoziation nämlich, die ja auch in seiner allgemeinen Schönheitslehre im Gegensatze zu Kant und Schiller eine so bedeutsame Rolle spielte, gab dem Dichter das natürlichste Mittel an die Hand, auch das letzte Zugeständnis an das Allgemeine, Abstrakte, wie er es in der Anerkennung der ästhetischen Idee gemacht hatte, aufzugeben und doch das Besondere, ohne es in seinem individuellen Leben anzutasten, zum Allgemeinen zu erweitern: Bei jedem vollkommen Wirklichen, und wäre es nur ein Baum oder eine Landschaft, gesellt sich aus dem Beschauen heraus von selbst eine Idee dem Sinneseindrucke zu. Daher haben die großen Dichter meistens den Gang der Natur, ihrer großen Meisterin, zum Muster genommen, die Ideen und Empfindungen anregt, aber vom lebendigen Faktum ausgeht. So bekommt der Künstler zum Besondern das Allgemeine mit in den Kauf und ist nur auf diese Art sicher, jene Gestaltung zu finden, die seine Intentionen aus dem Reich der Möglichkeit zur Anschauung und Wirklichkeit bringt, während beim Ausgehen von der Idee immer ein Rest von Abstraktem, Ungestaltetem, Unsinnlichem zurückbleiben muß. Die gleiche Lehre wurde in den Jahren 1835,[2]) 1838,[3]) 1843,[4]) und 1857—58[5]) fast wörtlich wiederholt. Was also Kant nur der Naturschönheit zugeschrieben und Schiller nur bedingungsweise auch von der Kunst hatte gelten lassen, das überträgt Grillparzer, für den es einen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit nicht gab, ohne weiteres auf alle Kunst.

Danach scheint es nun fast, als hätte Grillparzer einer sklavischen Naturnachahmung das Wort geredet. Dagegen aber hat er sich ausdrücklich aufs strengste verwahrt. Die

[1]) XV, 102.
[2]) XV, 80.
[3]) XV, 148.
[4]) XVIII, 140.
[5]) XV, 61.

wahre künstlerische Naturnachahmung besteht in etwas ganz anderem als dem Abklatschen der gemeinen Wirklichkeit. Die Kunst hat die Aufgabe, die Schönheit darzustellen. Schönheit aber ist Zweckmäßigkeit für das Gemüt, Einheit im Mannigfaltigen. Demnach muß die Kunst, welche auf die Natur einzig und allein als das realisierende Prinzip angewiesen ist, in ihr diese Zweckmäßigkeit für das Gemüt, d. h. aber für den ganzen Menschen, diese Einheit aufweisen und den Menschen in Übereinstimmung bringen mit der Welt, indem sie diese – im Gegensatz zur Wissenschaft, welche den umgekehrten Weg einschlägt — nach den Gesetzen seiner Empfindung umgestaltet. Sie ist eine andere, höhere Natur.[1])

Ist nun auch soweit die Kunst ein Flüchten aus der Wirklichkeit, so muß sie doch wieder in sie zurückkehren, da ja die „Form", durch die jede über die Natur hinausgehende Intention andern zugänglich gemacht werden muß, nur in der Nachahmung der allen gemeinsamen, allen verständlichen Natur beruhen kann. Auf diese Nachahmung der Natur hat Grillparzer ein großes Gewicht gelegt. Nur durch sie können wir unserer Schöpfung eine Existenz geben und sie von einem leeren Traumbild unterscheiden, da unsere Vorstellungen von Existenz nur vom Existierenden abstrahiert sind und nicht weiter gehen als dieses.[2])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine Studie nieder, die den Titel führt: „Naturnachahmung des Wunderbaren".

[1]) XV, 25; XVIII, 87; XIII, 170; XVIII, 154; XV, 24, 30, 38. Man vergleiche die kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1819: „Jede Entfernung von der Natur in der Kunst ist entweder Stil oder Manier. Stil, wenn die Entfernung nach den Forderungen des Ideals geschieht; Manier, geschieht sie aus was immer für einem andern Gesichtspunkte." XV, 34. Diese Auffassung für Stil und Manier hat sich Grillparzer wohl in Anlehnung an Goethe gebildet, der in seinem lange nachwirkenden Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" jede Entfernung von der Natur nach einem subjektiven Gesichtspunkte als Manier, nach einem objektiven, d. h. eben dem des erkannten Kunstideals als Stil bezeichnet hatte. Calderon nannte Grillparzer einen großartigen Manieristen, Lope de Vega einen Naturmaler. XVII, 16. Vgl. auch, was Grillparzer über die verschiedene Art sagt, in der Goethe und Schiller die Natur behandeln. XVIII, 49.

[2]) Foglar 42. 49, 29. XV, 26.

Diese Aufzeichnung ist, wie so manche der Sammlung zur Kunstlehre, offenbar im Anschluß an die Lektüre Bouterweks entstanden. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst, hatte Bouterwek erklärt, hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Im letzten Grund aber verliert sich auch alles Natürliche im Wunderbaren. Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken als in der Welt, die wir durch unsere beschränkten Sinne erkennen.[1]) Hierzu macht nun Grillparzer eine Einschränkung, wenn er seine Studie so beginnt:[2]) „Auch das Wunderbare ist der Nachahmung der Natur nicht enthoben. Nicht zwar, als ob es in seiner Bilderverbindung an das wirklich in der Natur Vorkommende oder selbst an das Physisch-Mögliche gebunden wäre, sondern dadurch, daß es eine aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gibt, der es treu bleiben muß, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll“ etc. (Auf das Entstehen dieses Gedankens, der in der Dramaturgie des Dichters eine bedeutungsvolle Rolle spielt und bereits vor dem Jahre 1819 in Zusammenhang mit dem Schicksalsbegriff in der Ahnfrau auftaucht, können wir erst im zweiten Teile unserer Abhandlung ausführlich eingehen.)

Eine zweite Studie des gleichen Jahres, die sich auf demselben Gedanken aufbaut, ist ebenfalls in Beziehung auf Bouterwek entstanden. Dieser hatte bei seiner Entwicklung des ästhetischen Gefühls, dessen Bestimmung Grillparzer im selben Jahre von ihm übernommen, das religiöse und ästhetische Gefühl, das durch manches Band miteinander verknüpft erscheint, voneinander zu sondern versucht: „Ist nicht das Gefühl der Überzeugung, das die Religion in sich schließt,

[1]) A. a. O. I, 240.
[2]) XV, 17.

durchaus verschieden von dem Wohlgefallen, das dem ästhetischen Interesse zugrunde liegt?“ [1]) Und nun schreibt Grillparzer mit teilweiser Benutzung und Weiterbildung des Gedankens: [2]) Religiöse Entzückungen unterscheiden sich dadurch von poetischen, daß erstere nur einer inneren Wahrheit bedürfen, letztere aber nebst der formalen inneren auch eine äußere Wahrheit brauchen, d. h. daß sie sich auf das allgemeine Menschengefühl stützen, mit dem wirklichen oder möglich geglaubten Gang der Natur zusammentreffen müssen etc.

Offenbar wenden sich hier Bouterwek wie Grillparzer gegen die von Wackenroder und Tieck aufgebrachte Anschauung der Romantiker, daß Kunst und Religion im Grunde ganz das gleiche sei, daß daher auch das Gefühl, welches man vor einem Kunstwerk empfindet, ein religiöses sei. —

Immer also betont Grillparzer diese Art der äußeren Naturnachahmung, welche durch die innere Naturnachahmung bedingt wird, und diese ist das letzte und tiefste Wort über das Verhältnis der Kunst zur Natur. Hier aber geht Grillparzer auf die unerschöpflichen Gedanken zurück, welche Kant über diesen Gegenstand ausgesprochen, und welche maßgebend für die Zukunft geworden sind. Diese Gedanken aber sind: Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint. Das heißt aber, an einem Produkte der schönen Kunst soll man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur. Aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form des Kunstwerks von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Absichtlos ist die Natur, und so darf auch ein Kunstwerk nicht absichtlich scheinen. Die Kunst soll nicht Natur, aber wie die Natur sein.[3]) Grillparzer hat diese unerschöpflich tiefe und fruchtbare Lehre im Jahre 1822 wörtlich wiederholt, wenn er niederschrieb: „Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist“ und daraus, genau wie es Goethe getan, die Konsequenz zog: es muß für den tiefsten

[1]) A. a. O. I, 38.
[2]) XV, 57.
[3]) Kr. d. U. § 45, S. 172f.

allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.[1]) Bouterwek zeigt hier seinen engen Zusammenhang mit Schelling, mit dem sich wieder Grillparzer mittelbar berührt: Die Kunst soll die Natur nicht nachahmen und nicht idealisieren. Sie muß aus derselben Kraft handeln, woraus das Vorbild entspringt. Das ist die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Dann erst ist die Kunst die wahre Nachahmung der Natur. Die Vollkommenheit eines Dinges ist nichts anderes als das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein. (Grillparzer „Es ist".) Die Natur wie die Kunst sind schaffende Genien, darin besteht allein die wahre Übereinstimmung zwischen Kunst und Natur.

Man sieht, es ist das völlig die Lehre Grillparzers, der eben wie auch Schelling im letzten Grunde auf die Kantischen Gedanken von dem absichtslos schaffenden Genie und dem wie Natur erscheinenden Kunstwerk zurückgeht, wenn er erklärt: Es muß den Beschauer des Kunstwerks dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie bei der Betrachtung der Natur. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. „Es schließt ab, weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist."[2]) Was er hier von dem Kunstwerk, das sagt er an zwei andern Stellen von der Form (Kunst und Form waren ihm, wie wir schon einmal hörten, Wechselbegriffe): Die Form ist göttlich. Sie schließt ab, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3]) Eben weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist.

Es ist das ein bedeutsames Moment in des Dichters Ästhetik, weil er damit das Charakteristische der naiven Kunst ausgesprochen hat, ganz wie es Schiller aufgezeigt hatte. Goethe meinte einmal, daß jede Form, auch die gefühlteste, etwas Unwahres hätte,[4]) und Hebbel deutet diese Worte so: Der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß. Die

[1]) A. a. O. S. 200—204.
[2]) XV, 61—62.
[3]) XVI, 37; XVIII, 74.
[4]) Verschiedenes über Kunst. I. Dramatische Form XXX, 136.

Kunst dagegen muß abschließen.[1]) Wenn es sich um die Darstellung eines Gedankens handelte, so war Grillparzer ganz der gleichen Meinung. Zweimal taucht die Erkenntnis bei ihm auf, daß der Gedanke immer über die Gestalt hinausgehe, weswegen solch ein Kunstwerk immer etwas Unadäquates in sich habe.[2]) Das aber muß fortfallen, wenn der Künstler nicht von Gedanken, sondern von der Natur ausgeht, wie Grillparzer es verlangte, und das tut eben nach Schiller der naive Dichter. Daher ist die „Begrenzung" das Kennzeichen der naiven Kunst, denn die Gestalten der Natur sind nach allen Seiten hin begrenzt, während die Kunst des sentimentalischen Dichters unbegrenzt sein muß, weil die Ideen, die er darstellt, unendlich sind, weil er alle Grenzen von seinem Gegenstande entfernt.

Und noch in einem zweiten bedeutungsvollen Momente stellt sich Grillparzers Kunstlehre als die Ästhetik eines naiven Dichters dar. Um dieses ganz zu verstehen, müssen wir einer Einwirkung Rousseaus auf des Dichters Weltanschauung und durch das Medium Schillers auf seine Kunstlehre gedenken.

In Grillparzers Nachlaß ist eine Übersetzung des „Contrat social" aufbewahrt, die der Dichter ungefähr im Jahre 1808 angefertigt hat.[3]) Er hat sich also schon sehr frühzeitig mit dem Genfer Philosophen beschäftigt. Deutliche Spuren seiner Ideen zeigen sich im Tagebuche des Jahres 1810, und zwar unmittelbar, nachdem Grillparzer Goethes Werther „mit Entzücken" gelesen.[4]) Durch das Medium Goethes hindurch machten Rousseaus Naturgedanken zuerst ihre Wirkung auf den jungen Dichter geltend. Denn ganz im Stil des Werther ist jene Schwärmerei für primitivste Naturzustände gehalten, welche in den Worten gipfelt: „Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn all ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in

[1]) Mein Wort über das Drama. S. W. (hg. von R. M. Werner), XI, 6.

[2]) XV, 29; XVI, 109. Auf diese Idee hat Solger die Lehre von der romantischen Ironie gegründet.

[3]) Vgl. Tgb. Anmerkungen S. 276, Nr. 76.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 29.

allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.[1] Bouterwek zeigt hier seinen engen Zusammenhang mit Schelling, mit dem sich wieder Grillparzer mittelbar berührt: Die Kunst soll die Natur nicht nachahmen und nicht idealisieren. Sie muß aus derselben Kraft handeln, woraus das Vorbild entspringt. Das ist die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Dann erst ist die Kunst die wahre Nachahmung der Natur. Die Vollkommenheit eines Dinges ist nichts anderes als das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein. (Grillparzer „Es ist".) Die Natur wie die Kunst sind schaffende Genien, darin besteht allein die wahre Übereinstimmung zwischen Kunst und Natur.

Man sieht, es ist das völlig die Lehre Grillparzers, der eben wie auch Schelling im letzten Grunde auf die Kantischen Gedanken von dem absichtslos schaffenden Genie und dem wie Natur erscheinenden Kunstwerk zurückgeht, wenn er erklärt: Es muß den Beschauer des Kunstwerks dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie bei der Betrachtung der Natur. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. „Es schließt ab, weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist."[2] Was er hier von dem Kunstwerk, das sagt er an zwei andern Stellen von der Form (Kunst und Form waren ihm, wie wir schon einmal hörten, Wechselbegriffe): Die Form ist göttlich. Sie schließt ab, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3] Eben weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist.

Es ist das ein bedeutsames Moment in des Dichters Ästhetik, weil er damit das Charakteristische der naiven Kunst ausgesprochen hat, ganz wie es Schiller aufgezeigt hatte. Goethe meinte einmal, daß jede Form, auch die gefühlteste, etwas Unwahres hätte,[4] und Hebbel deutet diese Worte so: Der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß. Die

[1] A. a. O. S. 200—204.
[2] XV, 61—62.
[3] XVI, 37; XVIII, 74.
[4] Verschiedenes über Kunst. I. Dramatische Form XXX, 136.

Kunst dagegen muß abschließen.[1]) Wenn es sich um die Darstellung eines Gedankens handelte, so war Grillparzer ganz der gleichen Meinung. Zweimal taucht die Erkenntnis bei ihm auf, daß der Gedanke immer über die Gestalt hinausgehe, weswegen solch ein Kunstwerk immer etwas Unadäquates in sich habe.[2]) Das aber muß fortfallen, wenn der Künstler nicht von Gedanken, sondern von der Natur ausgeht, wie Grillparzer es verlangte, und das tut eben nach Schiller der naive Dichter. Daher ist die „Begrenzung" das Kennzeichen der naiven Kunst, denn die Gestalten der Natur sind nach allen Seiten hin begrenzt, während die Kunst des sentimentalischen Dichters unbegrenzt sein muß, weil die Ideen, die er darstellt, unendlich sind, weil er alle Grenzen von seinem Gegenstande entfernt.

Und noch in einem zweiten bedeutungsvollen Momente stellt sich Grillparzers Kunstlehre als die Ästhetik eines naiven Dichters dar. Um dieses ganz zu verstehen, müssen wir einer Einwirkung Rousseaus auf des Dichters Weltanschauung und durch das Medium Schillers auf seine Kunstlehre gedenken.

In Grillparzers Nachlaß ist eine Übersetzung des „Contrat social" aufbewahrt, die der Dichter ungefähr im Jahre 1808 angefertigt hat.[3]) Er hat sich also schon sehr frühzeitig mit dem Genfer Philosophen beschäftigt. Deutliche Spuren seiner Ideen zeigen sich im Tagebuche des Jahres 1810, und zwar unmittelbar, nachdem Grillparzer Goethes Werther „mit Entzücken" gelesen.[4]) Durch das Medium Goethes hindurch machten Rousseaus Naturgedanken zuerst ihre Wirkung auf den jungen Dichter geltend. Denn ganz im Stil des Werther ist jene Schwärmerei für primitivste Naturzustände gehalten, welche in den Worten gipfelt: „Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn all ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in

[1]) Mein Wort über das Drama. S. W. (hg. von R. M. Werner), XI, 6.

[2]) XV, 29; XVI, 109. Auf diese Idee hat Solger die Lehre von der romantischen Ironie gegründet.

[3]) Vgl. Tgb. Anmerkungen S. 276, Nr. 76.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 29.

deren Schatten ich ruhen kann, deren Früchte meine einfache Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel heben und rufen: Ich bin glücklich.“ [1]) Eine gründliche und umfängliche Lektüre Rousseaus läßt sich erst seit dem Jahre 1822 nachweisen. Seitdem zieht sie sich durch des Dichters Leben bis in sein spätes Alter hin. Das letzte Zeugnis liegt aus dem Jahre 1868 vor. [2])

Aber Grillparzers Weltanschauung hat sich bald geändert. Man vergleiche mit jener unreifen Schwärmerei des Jahres 1810 das Hohe Lied der Kultur und Zivilisation, das der Dichter gerade in dem Jahre — 1822 —, da er Rousseau von neuem zu studieren begann, in ganz offenbarem Gegensatz zu dem Philosophen erhoben. Seine Schlußworte lauten: „Zieht euch in Höhlen, knirscht Eicheln, tragt zur Schau die Blöße eures tierischen Selbst, gebt auf Sprache und Schrift und schämt euch nicht, Bestien zu heißen, wenn ihr es durchaus sein wolltet. Ich wollte lieber ein Hund sein und den Mond anbellen als ein Mensch und gegen die Entwicklung der Menschheit reden.“ [3]) So stellte er sich also Rousseau gegenüber ganz auf den Standpunkt, den schon Iselin, Lessing, Herder, Schiller eingenommen hatten. Diese Anschauung hat Grillparzer auch weiterhin verfochten. Noch im Jahre 1844 spricht er von dem seit Rousseau oft wiederholten Versuch, die Individualität gegenüber dem Ganzen geltend zu machen, wobei aber immer übersehen wird, daß das Individuum in seiner jetzigen Fassung neun Zehnteile seines Wertes durch die nur als Teil des Ganzen möglichen Fortschritte gewonnen hat. [4])

Aber des Dichters Liebe für die Ursprünglichkeit der Natur ist deshalb nicht geschwunden. Nur hat sie sich aus der Weltanschauung in die Ästhetik, aus dem Leben in die Kunst geflüchtet. Diesen Weg aber hat Schiller ihr gewiesen. Seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ brachte die Gedanken Kants und Rousseaus in eine ganz neue Verbindung, indem er die Dichter nach ihrem verschiedenen

[1]) Tgb. Nr. 44 u. 45, S. 31 ff.
[2]) Vgl. XIV, 132; XVI, 131—134; XVIII, 85, 186. Tgb. 43—47.
[3]) XIX, 187 ff.
[4]) XVIII, 85.

Verhältnis zur Natur und Freiheit einteilte. Die Dichter sind als Bewahrer der Natur geboren. Der, welcher selbst Natur ist, d. h. dem der Gegensatz der sittlichen und sinnlichen Natur noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, stellt die Natur naiv dar. Der, welcher die Natur nicht mehr besitzt, ruft sie als Ideal in der Dichtung zurück. Daher gibt der naive Dichter die Natur, ganz wie sie ist, ohne seine Empfindung, der sentimentalische nur in Beziehung auf seine Reflexion. Daher kommt es nun, daß der naive Dichter, der alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, der die Natur in ihrer ursprünglichen, ungespaltenen Einfalt wieder in sich herzustellen weiß, damit auch von den Gesetzen der Sittlichkeit losgesprochen ist, die der sentimentalische Dichter niemals verletzen darf.

Und so macht nun auch Grillparzer den Dichter zum Bewahrer der Natur, welche mit vollem Rechte der Kultur zu weichen hat. Indem er sich aber auf den Standpunkt des naiven Dichters stellte, konnte er der Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit der Natur, der ungeteilten Einheit des Lebens und des Menschen voll gerecht werden. Zum Ziel seiner Sehnsucht aber, zur Verkörperung ursprünglicher Natur wurde dem Dichter Lope de Vega. Wie der sentimentalische Mensch im einfachen Landleben die verlorene Natur genießt, so hat sie Grillparzer in Lope de Vega genossen. Indem er mit einer Liebe und Ausschließlichkeit, die wohl in keinem zweiten Fall der Literaturgeschichte ihresgleichen hat, die letzten Jahrzehnte seines Daseins nur in ihm lebte, wie in der einst ersehnten Rousseauschen Natur, wurde er selbst wieder zum naiven Dichter. Und Lope de Vega war es, der ihm Schillers Lehre zurückrief und bestimmend auf seine Ästhetik wirkte.

Im Jahre 1829 taucht zum ersten Male die Erkenntnis auf: Das Moralgesetz hält mit Recht manche Seiten der menschlichen Natur aus dem wirklichen Leben entfernt. Einer der Hauptvorzüge der Kunst aber besteht darin, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann. Daher ist die sogenannte moralische Ansicht der größte Feind aller wahren Kunst.[1]) Seitdem ist dieser Gedanke ein

[1]) XV, 34.

fester Bestandteil seiner Ästhetik geworden. Zweimal kehrt er im Jahre 1833 wieder: Die Poesie ist die Aufhebung der Beschränkungen des Lebens. Sie stellt die Naturverhältnisse wieder her, welche die konventionellen Verhältnisse gestört, und sie ist daher notwendig umso unmoralischer, je verwickelter diese Verhältnisse im Gange der Zivilisation werden. Das Verhältnis Achills zu Briseis war zu Homers Zeiten das denkbar unschuldigste. Die neue Zivilisation aber hat das Verhältnis zwischen Mann und Weib durch strenge Gesetze festgelegt. Die Unschuld ist Schuld geworden, die Natur Sünde.[1]) Der Gedanke steigert sich immer mehr: 1837 weist Grillparzer der Poesie gegenwärtig die Aufgabe zu, in erhabener Einseitigkeit jene Eigenschaften herauszuheben und lebendig zu erhalten, die das menschliche Beisammenleben, die Unterordnung des einzelnen unter eine Gesamtheit notwendig und nützlich beschränkt und zurückdrängt, die aber darum — köstliche Besitztümer der menschlichen Natur und Erhaltungsmittel jeder Energie — ganz verlöschen würden, wenn ihnen nicht von Zeit zu Zeit ein, wenn auch nur imaginärer, Spielraum gegeben würde.[2]) Und das geschieht eben in den Dichtungen Lope de Vegas, in denen wir freudig auf dem Boden der Fiktion den Energien der Ursprünglichkeit begegnen.[3]) Schiller nannte sie Energien der Sinnlichkeit.

So also machte Grillparzer gleich Schiller den Dichter zum Bewahrer der Natur mit einseitiger Hervorhebung des Naiven. Nachträglich aber suchte er dieser Lehre offenbar eine tiefere philosophische Grundlage zu geben und vor allem sie dem Zusammenhang seiner allgemeinen Kunsttheorie einzuordnen.

Wir hatten gehört, wie Grillparzer im Anschluß an Schopenhauer zwischen der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung unterschieden und aus letzterer die Kunst hergeleitet hatte. Diese Unterscheidung hatte Schopenhauer darauf gegründet, daß man jedes wirkliche Objekt auf zweierlei entgegengesetzte Weise betrachten kann: rein objektiv,

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 59.
[3]) XVII, 92.

genial, die Idee desselben erfassend; oder gemein, bloß in seinen dem Satz vom Grund gemäßen Relationen zu anderen Objekten und zum eigenen Willen.[1]) Und so schrieb auch Grillparzer 1841 in seine philosophischen Studien: Man kann jedes Ding dieser Welt entweder einzeln für sich oder in Verbindung mit den übrigen Dingen betrachten. Im ersten Falle nimmt man die zugrunde liegende Idee zum Maßstabe und schätzt das Ding nach dem Grade seiner Übereinstimmung mit dieser, d. h. mit sich selbst, im zweiten betrachtet man es als Zweck für andere Mittel oder als Mittel zu anderen Zwecken, in stufenweiser Unterordnung und Fortbildung bis zu einem letzten Menschheitszweck.[2])

Hatte nun Schopenhauer die isolierte Betrachtung einzig und allein für die Kunst in Anspruch genommen, so überträgt nun auch Grillparzer seine durchaus auf Schopenhauer beruhenden Gedanken im gleichen Jahre — 1841 — auf die Ästhetik: Der Poesie liegt die natürliche Ansicht der Dinge zugrunde, der Prosa die gesellschaftliche. Die Poesie würdigt Personen und Zustände nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst, oder der ihnen zugrunde liegenden Idee, die Prosa nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen.[3]) Im folgenden Jahre spricht er noch einmal den gleichen Gedanken aus: Die Poesie isoliert ihren Gegenstand, und statt ihn nach seinem Verhältnis zu den übrigen Dingen zu beurteilen, macht sie ihn zum Maßstabe seiner selbst. Deshalb ist Homer größer als Schiller, und wem es um volle Poesie zu tun ist, der wird sich immer vorzugsweise an die früheren minder kultivierten Zeiten wenden müssen.[4]) —

Auffallend ist es nun, daß der Kritiker Grillparzer oft überraschend stark gegen diese Grundsätze seiner Ästhetik verstoßen hat. Er spricht seine Verwunderung aus, wenn Lope de Vega, dieses Ideal des naiven Dichters, wie mit eiserner Brust kein Anzeichen von Mißbilligung gibt und in seinen Dichtungen wie vor den Augen des Weltgeistes Gut und Böse

[1]) W. u. W. u. V. I, Buch 3 § 36, S. 254. Vgl. S. 282.
[2]) XIV, 13.
[3]) XV, 60.
[4]) XVIII, 20.

in ewig kreisendem Rade rollt.[1]) Er verurteilt die spanische Art, die ästhetische Abschätzung von der moralischen beinahe völlig zu trennen.[2]) Den gleichen Vorwurf macht er um 1860 auch Goethe: seine gewisse Gleichgültigkeit gegen Recht und Unrecht, so daß das Moralische dem Tatsächlichen untergeordnet wird.[3]) Dabei vergißt Grillparzer vollständig, daß er es hier mit den reinsten Typen naiver Dichter zu tun hat, deren Wesen es gerade ausmacht, daß sie den Unterschied des „Moralischen" und „Tatsächlichen" oder der Natur und Freiheit noch nicht in sich vollzogen haben. Er legt, was er selbst so heftig bekämpft, der Poesie die „gesellschaftliche", moralische Ansicht unter, welche doch der größte Feind aller wahren Kunst ist. Er widerlegt seine eigene Ästhetik, der gemäß doch die Dichtung die Dinge nach ihrer Übereinstimmung mit der in ihnen liegenden Idee, d. h. mit sich selbst beurteilt, und nicht nach ihrem Verhältnis zu den übrigen Dingen. Das heißt, um es mit einem Worte zu sagen, er verdammt die naive Kunst, als deren Verherrlichung sich seine gesamte Ästhetik uns darstellt, wenn wir einen Rückblick auf sie werfen.

Grillparzer selbst bezeichnet einmal die naive und sentimentalische Poesie als Anschauungs- und Empfindungspoesie[4]) (was übrigens Schiller selbst schon getan hat),[5]) und es bedarf kaum noch des Hinweises auf eine Stelle, wo er die Anschauung höher als die Empfindung wertet.[6]) Denn das Grundmotiv, das seine gesamte Ästhetik durchzieht, ist ja die Anschauung, aus der alle Kunst geboren wird. Sie bedingte alle weiteren Theorien, die er sich unter Mitwirkung von Goethe, Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek bildete. Und gegen diese isolierende und begrenzende Anschauung, das Charakteristische der naiven Kunst, verstößt die sentimentalische Kritik.

[1]) XVII, 47.
[2]) XVII, 132; vgl. XVII, 52.
[3]) XVI, 24; vgl. XIII, 173.
[4]) XV, 63.
[5]) Sowohl in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" selbst wie in seinem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen."
[6]) XVI, 30.

Das aber macht der Zwiespalt zwischen dem naiven Dichter und dem sentimentalischen Menschen und Denker. Der sentimentalische Mensch, der mit der Wirklichkeit um sich her gebrochen, zieht sich in die verlorene Natur zurück, die Lope de Vegas Dichtung ihm bietet; und wie sie zum Jungbrunnen der eignen, im tiefsten Grunde naiv angelegten Poesie wird, so ordnen sich die Grundsätze, die er von ihr ableitet, seiner naiven Ästhetik folgerichtig ein. Die isolierende Anschauung forderte die Ausschaltung jeder moralischen Bewertung. Dagegen aber lehnt sich der sentimentalische Mensch auf, der den Zwiespalt des Sinnlichen und Sittlichen in sich vollzogen, der die Dinge nach ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, die Menschen als Glieder der kulturellen Gesellschaft betrachtet, nicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der ihnen zugrunde liegenden Idee. Die Weltanschauung vernichtet die Kunstlehre, der Kritiker verdammt den Ästhetiker.

Und der gleiche Zwiespalt durchzieht auch seine Dichtung. Das Wiener Blut, die lebens- und wirklichkeitsfreudige Sinnlichkeit, welche unter dem Druck der österreichischen Verhältnisse im Leben nicht zu ihrem Rechte kamen, lebten sich in seiner naiven Dichtung aus. Aber der sentimentalische Mensch, wie ihn die Kaiserstadt gestaltete, kann sich nicht verleugnen, und ein naiver Dichter stellt sentimentalische Stoffe dar, die freilich auch die „Bewahrung der Natur“ in sich enthalten, wie Grillparzer sie dem Dichter zur Aufgabe gemacht hatte. Der Kampf von Natur und Kultur (des Naiven und Sentimentalen) durchzieht als Leitmotiv viele seiner Schöpfungen: Das goldene Vließ, König Ottokar, Weh dem, der lügt, Libussa. Auch stellt er in ihnen, wie in anderen seiner Dramen den Kampf ursprünglicher Energien, die er als den würdigsten Gegenstand der Dichtung gefeiert hatte, mit den Vertretern der Ordnung, des Staats- und Gesellschaftsgedankens, des kategorischen Imperativs dar: König Ottokar und Rudolf von Habsburg, Herzog Otto und Bankban, die Jüdin von Toledo und Manrique, Graf von Lara (oder auch Eleonore von England), Don Cäsar und Kaiser Rudolf. Die Wandlung aber vom Sinnlichen zum Sittlichen, von Natur zur Freiheit, vom Naiven zum Sentimentalen vollzieht sich in König Alphons, während Medea und

König Ottokar daran zugrunde gehen, daß sie diese Wandlung nicht vollziehen können.

Und das, was all diesen Dichtungen gemeinsam ist, ist nun dieses: Der naive Dichter stellt die Natur und die Ursprünglichkeit der sinnlichen Energien dar, wodurch er zum Bewahrer der Natur wird, aber er läßt sie — wenn auch widerstrebend — an den Mächten der Kultur und der Sittlichkeit scheitern. Denn der sentimentale Denker mißt die Gestalten des naiven Dichters nicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der ihnen zugrunde liegenden Idee, sondern nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen, als Glieder der Gesellschaft und des Staates. Und diese müssen gegen alle Übergriffe der Individuen geschützt werden; denn nur in Staat und Gesellschaft, die sich auf Sittlichkeit und Kultur aufbauen, ruht die Möglichkeit einer verheißungsvollen Entwicklung. Und daher kommt es, daß Grillparzer die Vertreter der Ordnung in seinen Dramen verherrlicht — denn sie ist seine Weltanschauung — und die Vertreter der Natur und Sinnlichkeit herabdrückt, während der naive Dichter sie doch so unendlich liebt. Die Weltanschauung drängt sich in die Dichtung wie in die Ästhetik, die doch beide im tiefsten Grunde naiv sind und somit eine große Einheit bilden.

Dramaturgie.

Kapitel I.

Die äußere Form des Dramas.

Als das Grundprinzip der allgemeinen Ästhetik Grillparzers stellte sich die Anschauung dar, welche ein Ding vom Satz des Grundes isoliert, um es mit einer Bildkraft in sich aufzunehmen, es in sich herein zu bilden, daß Subjekt und Objekt, Erkenntnisvermögen (d. i. nach Grillparzer-Schopenhauer die Anschauung) und erkannter Gegenstand nicht mehr voneinander zu sondern sind. Das heißt aber: Die Ästhetik Grillparzers ist im tiefsten und letzten Grunde die Kunstlehre eines Dramatikers, denn keine Dichtungsart bedarf der Anschauungskraft von seiten des Schöpfers wie des Zuschauers so sehr wie gerade das Drama, das nicht erzählt, sondern darstellt. —

Die allgemeine Ästhetik Grillparzers hat gezeigt, ein wie starkes Gewicht der Dichter auf die Grenzscheidung der Künste legte, und wie er den Gesichtspunkt der Einteilung durch Kant gewann. Damit hatte er sich in denkbar schroffsten Gegensatz zu der Romantik gestellt, welche gerade die Künste einander zu nähern suchte, und aus deren Boden die Idee des Gesamtkunstwerks und die Persönlichkeit Richard Wagners emporwuchs. Bekannt genug ja ist es, wie einer der allermusikalischsten Dichter, welche die Literatur aufzuweisen hat, von seinem in dieser Hinsicht streng klassischen Standpunkte aus in den Kampf mit der gewaltigsten Künstlerindividualität des 19. Jahrhunderts geraten mußte.

Und ebenso wie die Künste im großen, so suchte Grillparzer nun in der Poesie die einzelnen Dichtungsarten scharf voneinander zu sondern, womit er sich ebenfalls den Bestre-

bungen der Romantik entgegenstellte, welche geradezu das Ziel ihrer ästhetischen Richtung darin erblickte, die Schranken zwischen den Gattungen der Poesie einzureißen und sie alle in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Deshalb feierte Friedrich Schlegel den Roman, welcher alle andern Gattungen in sich schließt oder vielmehr sie in sich zu schließen fähig ist, als die höchste und eigentlich romantische Form. Grillparzer aber war, wie ein Feind der Romantik, so auch ein heftiger Gegner des Romans, der ihm seiner prosaischen Darstellung wegen nur als „halbe Poesie“ erschien.[1]) Er stimmt hier ganz mit Schiller überein, der — ebenfalls ein Gegner der Romantik — den Romanschriftsteller nur als „Halbbruder“ des Poeten wollte gelten lassen.[2]) Zwei Romane freilich mußte auch Grillparzer anerkennen; es waren die, welche die Romantiker selbst als die höchsten Muster der höchsten Gattung verehrten: Don Quichote und Wilhelm Meister.[3])

Den Gesichtspunkt, unter dem er eine umfassende und streng abgegrenzte Scheidung der Gattungen vornehmen konnte, gewann Grillparzer erst ziemlich spät, nachdem er schon lange im Anschluß an Kant über die Sonderung der Künste sich klar geworden war. Es geschah im Jahre 1834, und dieses Jahr wurde für seine ganze Dramaturgie ungemein bedeutsam. Weniger dadurch, daß er nun ganz neue Gesetze und Bestimmungen der dramatischen Dichtung fand. Vielmehr konnte er von seinem neuen Standpunkte aus, wie sich im einzelnen zeigen wird, alle seine früheren Einsichten sammeln, sie aus einem Obersatz als Konsequenzen ableiten und so eine nicht geringe Einheit in seine Dramaturgie bringen. — Im Jahre 1839 sagte einmal Grillparzer zu Foglar: „Goethe sagt sehr bezeichnend in seinen hinterlassenen Schriften: Das Drama ist Gegenwart.“[4]) Tatsächlich findet sich diese für Grillparzer absolut maßgebend gewordene Bestimmung der dramatischen Form nicht vor dem Jahre 1834 in seiner Poetik, so daß wir die Entlehnung von Goethe annehmen müssen, obgleich Grillparzer reichlichst

[1]) XV, 63. Foglar S. 29, 38 u. öfter.
[2]) Naive und sentimental. Dicht. X, 479. An Goethe 20. Oktober 1797.
[3]) Jahrb. XIV. zu Emil Wickerhäuser.
[4]) Foglar S. 7.

Gelegenheit gehabt hätte, sie schon früher und bei manchem andern Dichter und Ästhetiker, den er gelesen, verzeichnet zu finden.

Der erste, welcher diese Formdeutung für das Drama aufstellte, ist im Anschluß an Aristoteles Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie gewesen, als er den Unterschied der erzählenden und dramatischen Form darin fand: daß die erstere eine Handlung als vergangen schildert, die letztere sie als gegenwärtig darstellt.[1]) Von Lessing übertrug sich diese zwar recht nahliegende, aber grade darum äußerst wichtige Erkenntnis auf Schiller (Über die tragische Kunst), der sie seinerseits wohl Goethe übermittelte, obgleich er sie später wieder aus Goethes Händen entgegennahm. Der Aufsatz Goethes „Über epische und dramatische Dichtung", welchen Grillparzer wohl sicher im Auge gehabt hat (wenigstens ist mir eine ähnliche Definition Goethes an anderer Stelle nicht bekannt, wie sie überhaupt nirgends mit einem solchen Nachdruck gegeben wurde als grade hier), entstand aus dem Briefwechsel mit Schiller in den Monaten April, Mai und Dezember des Jahres 1797, ging zum Teil in die Ausführungen über die Unterschiede zwischen dem Epos und Drama im Wilhelm Meister über und wurde zum erstenmal im sechsten Band von Goethes „Kunst und Altertum" 1827 ganz veröffentlicht. Grillparzer lernte ihn aber offenbar erst aus der Ausgabe letzter Hand kennen.[2]) In ihm also fand Goethe den „großen wesentlichen Unterschied" zwischen dem Epiker und Dramatiker darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Als Goethe seinen Aufsatz an Schiller geschickt hatte, schrieb dieser zurück: „Daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein." Schiller erinnert sich also nicht mehr daran, daß er in seinem von Lessing stark beeinflußten Aufsatz „Über

[1]) A. a. O. X, 112. Nur durch die Gegenwartsform kann nach Aristoteles-Lessing Mitleid und Furcht erweckt werden.

[2]) Nachgelassene Werke. Bd. 49 der Ausgabe letzter Hand. S. 146 ff. Das stimmt also zu Grillparzers Äußerung Foglar gegenüber durchaus

die tragische Kunst" diese Unterscheidung schon selbst angestellt hatte. Von Lessing, Schiller und Goethe abgesehen, hätte Grillparzer die gleiche Definition der dramatischen Form auch in A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen,[1]) in Bouterweks[2]) und Jean Pauls[3]) Ästhetik finden können. Freilich war sie nirgends so stark betont worden wie gerade von Goethe, der aus ihr entwickeln zu können meinte, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird.

Diese ungemeine Bedeutung, welche Goethe seiner Unterscheidung beilegte, veranlaßte wohl auch Grillparzer, ihr näher nachzudenken, wobei er denn finden mußte, daß seine eigene Dramaturgie auf diese Erkenntnis geradezu hindrängte. Und so schreibt er im Jahre 1834: Von allen poetischen Formen die strengste ist die dramatische. Alle andern gehen formell von einer Wahrheit aus, die dramatische von einer Lüge, und ihre Aufgabe ist, diese Lüge aufrecht zu erhalten, ja sie in letzter Ausbildung zu einer Wahrheit zu machen. Die Lyrik spricht ein Gefühl aus; das Epos erzählt ein Geschehenes (für die Form gleichviel, ob wahr oder erdichtet); das Drama lügt eine Gegenwart.[4])

Im Anschluß an Goethes Aufsatz hatte Schiller geschrieben, er möchte noch ein Hilfsmittel zur Anschaulichmachung des Unterschiedes (von vergangener und gegenwärtiger Form, den Goethe mit dem verschiedenen Vortrag von Rhapsoden und Mimen veranschaulicht hatte) in Vorschlag bringen: „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn." Diese Unterscheidung liegt nun einer Aufzeichnung Grillparzers aus dem Jahre 1836 zugrunde, welche, isoliert betrachtet, zu einer gänzlich unmöglichen Auslegung geführt hat: „Warum man in der Poesie die Gattungen nicht mischen soll? Weil jede ihren eigenen Standpunkt der An-

[1]) A. a. O. I. Dritte Vorlesung.
[2]) A. a. O. II, S. 71.
[3]) A. a. O. VIII. Programm § 39.
[4]) XV, 74.

schauung, einen anderen Grad der Verkörperung mit sich führt und erfordert. . . . Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Ansicht.“ [1]) Eine nähere Erklärung dieser an sich etwas dunkel gehaltenen Deutung kann durch die Sonderung Schillers und ihre Fortsetzung ersetzt werden. Schiller nämlich fuhr so fort: Bewegt sich die Begebenheit vor mir (Grillparzer: Ansicht), so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Bewege ich mich um die Begebenheit (Grillparzer: Umsicht), die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun usf. [2])

Die völlig gleiche Konsequenz wie Schiller hat nun auch Grillparzer aus seiner Erkenntnis gezogen: Im Drama muß alles augenblicklich wirken, das Epos kann die Reflexion zu Hilfe nehmen. Wenn Elektra in den Choëphoren des Äschylus, indem sie alles auf den bezieht, mit dem sich ihre Wünsche und Hoffnungen beschäftigen, die gefundenen Haarlocken und Fußstapfen mit denen ihres Bruders vergleicht, so liegt darin aus dem angeführten Grunde dramatisch etwas Lächerliches, episch aber ist es unendlich zart und wahr. [3]) Dem Verfasser eines Lustspiels „Witwen“ wirft es Grillparzer als Fehler vor, daß er sowohl in der Fabel als in der Behandlung eine augenblickliche Wirkung von dem erwartet, was erst die Reflexion zur Geltung bringen kann. [4]) Lope de Vega trifft ein ähnlicher Tadel: seine Innigkeit, die

[1]) XV, 68. Vgl. Reich a. a. O. S. 66. Vielleicht richtet sich diese kleine Bemerkung gegen die berühmte Stelle in Lessings Hamburger Dramaturgie: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt?“ etc.

[2]) Goethe hat einmal die Wahrheit des Gesetzes an Shakespeare nachzuweisen versucht: Ihm kam es so sehr auf die augenblickliche Wirkung an, daß er sich gar nicht scheute, sich dadurch in ganz unlösliche Widersprüche zu verwickeln. Eckermann 18. April 1827.

[3]) XVI, 66.

[4]) XVIII, 119.

oft bis zum Fehlerhaften geht und die augenblicklich-gegenwärtige Wirkung verfehlen muß.[1])

Der gleiche Grund bestimmte auch Grillparzer, sich gegen die Form der Trilogie zu wenden: Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert. Die Trilogie der Alten ist eine Aneinanderreihung von dramatisch völlig unabhängigen Stücken. (Eine Ansicht, die Grillparzer schon vor seiner Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas gegen A. W. Schlegel verteidigt hatte.)[2]) Fehlerhaft aber ist die Form des Wallenstein: Das Lager ist völlig überflüssig, und die Piccolomini sind nur etwas, weil Wallensteins Tod darauf folgt.[3]) „Wäre der Wallenstein in fünf Akten zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an die Seite zu setzen."[4]) Hier macht sich eine Wirkung Schreyvogels auf den Dichter deutlich bemerkbar. Denn Schreyvogel hatte ja in seiner Bühnenbearbeitung des Wallenstein mit Ausschluß des Lagers diese Zusammenziehung in fünf Akte vorgenommen. Auch die Form seiner eigenen Trilogie mußte natürlich der Dichter verwerfen, als er seine wichtige Erkenntnis gewonnen hatte; denn ihre Teile sind keineswegs voneinander unabhängig, greifen vielmehr ineinander, „wie nur je die Akte einer einzigen Tragödie."[5]) Grillparzer selbst hat sich gegen die — leider noch heute geübte — Trennung mit scharfen Worten ausgesprochen.[6])

Um nun den Beweis zu erbringen, daß Grillparzer all diese aus seiner wichtigen Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas abgeleiteten Einsichten schon weit früher im Prin-

[1]) XVII, 111. Auch Otto Ludwig, der den gleichen Grundsatz vertrat: „Das Drama muß in jedem Moment Gegenwart sein", wollte die Innerlichkeit aus ihm verbannt wissen. Dramaturgische Aphorismen. Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 412. Shakespeare-Studien (ebenda) S. 77.

[2]) XVI, 57, 62, 70, 74.

[3]) XIX, 78f.

[4]) XIII, 172.

[5]) Sauer, Einleitung zur fünften Ausgabe der Werke S. 43.

[6]) Briefe Nr. 41, S. 55. Littrow-Bischoff S. 115—116.

zip gehabt hatte, ohne sie sich klar machen zu können, möchte ich eine Kritik aus dem Jahre 1817 hersetzen, welche die sehr charakteristischen Zusätze enthält: „Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen;“ „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ Zur Klarheit und Verdeutlichung verhalf ihm dann eben die durch Goethe und Schiller gewonnene Erkenntnis. „ . . . Mit alledem scheint mir der Eindruck dieses Trauerspiels (Hagbarth und Signe von Oehlenschläger), wie aller dramatischen Werke Oehlenschlägers überhaupt, mehr ein allgemein poetischer als ein eigentlich dramatischer zu sein. Sie haben durchaus etwas Balladenmäßiges und versieren häufig zu sehr auf dem schwankenden Boden der Phantasie. Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen. Aber z. B. in Hagbarth und Signe wird ersterer gefangen. Er zerreißt die Bande, die man ihm anlegt, und die Königin kommt auf den Gedanken, ihn mit einer von Signes Locken zu binden. Es geschieht, und Hagbarth preist gebunden sein Glück. Das ist eine äußerst liebliche Idee; aber, wie mir dünkt, bloß für die Ballade, nicht auch fürs Drama. Nur in dem halb träumenden Nachempfinden einer Ballade kann dieser Zug wirken, wo wir uns von dem, was geschieht, kein deutliches Bild machen, wo Sehen, Empfinden, Vorstellen und Denken ewig ineinander fließen und das Bild, das vor uns schwebt, weniger ein Werk der Anschauung als ein Produkt aller Gemütskräfte zusammen genommen ist. Beim Lesen des Drama hingegen (vom Zuschauer versteht sich's ohnehin) wollen wir ein körperlügendes Bild vor uns haben; eine eigentliche Anschauung (wenn auch nur der Phantasie), scharf von allem neben sich abgeschnitten. — Wendet man das auf jenes Beispiel an, so zeigt sich, daß das Binden mit der Locke in der Ballade unvergleichliche Wirkung tue, weil wir hier das Bild nur halb außer uns hinzustellen brauchen, die andere Hälfte aber in uns durch das Gefühl ausmalen lassen . . . . Aber im Drama! Eine Locke ist uns für die Anschauung ewig ein Büschel Haare, und ein Haarzopf nichts weniger als ein reizendes Bild. Man versuche es einmal und male sich das Bild ganz aus.“ Nachdem dann Grillparzer noch ein anderes Beispiel aus dem gleichen Stücke

(ein formloses Blatt statt des ganzen Kranzes) angeführt hat, schließt er mit den bereits angeführten Worten: „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ [1])

Diese Kritik ist ganz offenbar die Quelle der späteren Erkenntnis: „Das Drama ist eine Gegenwart“, sie drängt geradezu nach ihr hin, und Goethe gibt eigentlich nicht mehr als das Wort. Dieses aber klärte die noch undeutlichen Begriffe, und im Jahre 1834 sprach es Grillparzer mit klaren Worten aus, was jener Kritik als dunkle Erkenntnis zugrunde gelegen, so daß er sich manchmal fast im Wortlaut mit ihr wieder zu berühren scheint: Die Phantasie wirft ihre Bilder in der Lyrik nach einwärts auf den Hintergrund des Gefühls. Das Drama aber ist eine Gegenwart und fordert bestimmte Gestalten nach auswärts, die selbständig für sich dastehn und keiner Nachhilfe von seiten des Gemüts bedürfen. [2]) Völlige Objektivität, Wirklichkeit machen den Unterschied von den übrigen Dichtungsarten aus. [3]) Scharf und bestimmt aber sind die äußeren Gestalten der Wirklichkeit. Deutlich umrissene Konturen, nicht aber nebelhafte Abschattungen machen eine Gegenwart anschaulich, ohne daß natürlich der Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Naturtypen, das, was die Maler mit „Empfindung“ bezeichnen, verloren gehen darf. [4]) Auch die Gegensätze, die das Licht sammeln und sparen, tragen zum Eindrucke der Gegenwart viel bei, [4]) und Grillparzer hat auf die Gegensätze von Charakteren und Situationen, wo er sie — meist bei Lope de Vega, Euripides und Racine — in ausgeprägter Gestalt antraf, stets mit großer Freude hingewiesen, [5]) sie ja auch in allen seinen

[1]) XVIII, 89 ff.

[2]) XV, 77.

[3]) XIX, 152.

[4]) XV, 76—77.

[5]) XVII, 51; XVI, 76, 80, 82, 122. Einmal nennt Grillparzer die Nichtkontrastierung zweier Geschwister bei Lope von guter Wirkung, weil dadurch das Prosaische der Gegensätze fortfällt. Man denke an Lessing, der im Anschluß an Diderot die Kontrastierung als unnatürlich verwarf. Unter dem Prosaischen versteht wohl Grillparzer mehr das Verstandesmäßige, Absichtliche. Auffällig ist es, daß er selbst in seinen Dramen die häufig

Werken, wie eigentlich jeder große Dramatiker, meisterhaft herausgearbeitet.

Unnötig ist es, auf die in jedem von des Dichters Dramen sofort in die Augen springenden Kontraste der Charaktere näher einzugehen. — Als Beispiel für die ungemein dramatische Kontrastierung von aufeinander folgenden Situationen denke man an das Ende des zweiten Aufzuges von König Ottokar, wo auf den tumultuarischen Abgang des Königs und seiner Mannen das in lauter Stimmung getauchte Zitherständchen Rosenbergs vor der gedankenvoll in die Abendkühle hinaushorchenden Königin folgt. Dem von Grillparzer an Euripides getadelten frostigen Auseinandersetzen eines von selbst in die Augen springenden erschütternden Kontrastes (einer im Staub liegenden Königin) entspricht ganz genau in des Dichters eigenem Drama die lange Rede der Königin auf den vor ihren Augen im Staube liegenden, einst übermächtigen König Ottokar. Hier aber dient dies „frostige Auseinandersetzen" in hoch künstlerischer Weise der Charakteristik der Königin, die damit ihren bestimmten Zweck verfolgt.

Sind dies nun die ersten Erfordernisse einer dramatischen Komposition, die sich aus der Gegenwartsform des Dramas ganz von selbst ergeben, so ist das Wichtigste doch damit noch nicht berührt, was eine Gegenwart anschaulich zu machen vermag. Das aber ist das Gesetz der steten Umwandlung alles Innern in äußeres Geschehn, der stets bewegten, lebendigen Handlung, wodurch sich vor allem das Drama von dem erzählenden, schildernden Epos unterscheidet. Aristoteles hat bezeichnenderweise diese Regel noch nicht scharf herausgearbeitet, weil sich die griechische Tragödie, wie Grillparzer ganz richtig erkennt, noch nicht völlig von dem epischen Element getrennt hat, aus dem sie entstanden war, weshalb auch die Schilderung, die Erzählung ein so großes Übergewicht gegen die Handlung hat.[1]) Auch die französischen Theoretiker konnten naturgemäß die Bedeutung des Gesetzes nicht ermessen,

vorkommenden Geschwister nie kontrastiert hat. bis auf Rahel und Esther, die nicht von einem Vater stammen sollen. Hier spricht also wohl auch die Vererbungstheorie mit, die in Grillparzers Dramen überall eine Rolle spielt

[1]) XVI, 69.

wie es in ihren Tragödien nicht zur Geltung kommt. So war es erst Lessing vorbehalten (auf Diderot kommen wir noch zu sprechen), durch Wort und Tat das deutsche Drama auf einen andern Weg zu weisen, als den es in sklavischer Nachahmung der französischen Muster gegangen war.[1]) Seit ihm ist das Gesetz der steten Umsetzung von Erzählen in Handeln zum Gemeingut aller Dramatiker geworden, und Grillparzer kleidete es in die Worte: Dramatisches Leben besteht im Gegensatz der Lyra darin, daß die Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf.[2]) Der Roman Simple story von Walter Scott ist dramatisch bis zum Fehlerhaften, d. h. er erzählt die Handlungen der Personen und verbirgt ihre Gesinnungen.[3])

Daß Grillparzer dieses bedeutsame dramatische Gesetz in seinen eigenen Dramen vor allem seit dem König Ottokar mit ungewöhnlicher Konsequenz und Energie durchgeführt hat, ist eine so in die Augen springende Erscheinung, daß es kaum noch einer näheren Ausführung bedarf. Um dem Reichtum dieser Erscheinung gerecht zu werden, müßte man die Meisterdramen des Dichters ins allerkleinste analysieren; denn in ihnen gibt es nichts, was nur erzählt und nicht leibhaftig durch Wort und Tat vor Aug' und Ohr gebracht würde. Nur an die eigentümliche, feine Weise möchte ich hier erinnern, wie Grillparzer oft in kleinen, fast nebensächlich scheinenden Szenen genrehafter Art einzelne Charakterzüge sozusagen in flagranti aufdeckt und scharf beleuchtet. So, wenn König Ottokar im ersten Akte, einer der künstlerisch höchststehenden Expositionen unserer dramatischen Literatur, den ihm huldigenden Bürgermeister auffordert:

„Herr Bürgermeister, zieht dort an der Schiene!
So geht's nicht! Fort! Wer wird so lange zögern?
(Er reißt selbst gewaltsam die Schiene ab und wirft sie mitten in den Saal.)“ [4])

Sehr charakteristisch ist solch ein Zug im Treuen Diener, wenn Bankban sich den Tisch seitwärts rücken, die Schriften

[1]) Vgl. Hamb. Dram. IX, 219; X, 6.
[2]) XVIII, 175.
[3]) XVI, 191.
[4]) VI, 27.

zurecht legen läßt, um die Supplikanten abzufertigen, und nun die Feder zur Hand nimmt:

„Die Feder ist wohl stumpf?
(Hält sie vors Auge)
Nu, nu, sie geht.
Nur Ordnung, sag ich euch.“ [1])

Als drittes und letztes Beispiel gelte folgende Szene im Bruderzwist: Kaum hat Matthias, sein zerrissenes Kleid besehend, zu dem Diener gesagt:

„Gebt einen andern Rock! — Und doch, laßt immer!
Nicht trennen will ich mich von diesen Hüllen,
Bis abgewaschen dieses Tages Schimpf“ —

da bringen ihm die Diener nichtsdestoweniger einen kurzen Mantel:

„Was soll's? — Sagt' ich denn nicht —? Es gilt wohl gleich.
(Diener ziehn ihm das ungarische Kleid aus und geben ihm den Mantel um.)“ [2])

Auch die Jüdin von Toledo ist vor allem reich an solch kleinen anekdotenhaften Zügen, die eine Charaktereigenschaft treffend beleuchten. Doch müssen die wenigen Beispiele hinreichen. —

Nun aber hat Grillparzer dieses dramatische Gesetz, daß die Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf, noch weit über sich hinausgesteigert und ins Allgemeine erweitert, wenn er in Dichtung und Ästhetik einem Gesetze Ausdruck gab, welches der Versinnlichung alles Unsinnlichen, nicht nur des Charakters, dienen soll. Im Jahre 1844 schreibt er bei der Lektüre der Medea des Euripides: „Wie lebhaft und empfindbar ist diese Besorgnis dadurch ausgedrückt, daß die Kinder sich noch auf der Szene befinden, wenn Medea schon sichtbar wird, und die Amme nun jene eilig ins Haus treibt, ehe die Mutter ihrer noch gewahrt.“ [3]) Und was er an Euripides, dem modernsten der Griechen, bewundern muß (auch jenes erste Kunstmittel hatte er ja bei ihm gefunden), das tritt ihm in der Dichtung seines Lieblings, Lope de Vega, wieder entgegen: „Gibt es etwas Anmutigeres als diese Hirtin Delia, die den Kopf in die Kapuze und die Hände in die Ärmel ver-

[1]) VI, 178.
[2]) IX, 40.
[3]) XVI, 85.

steckt, vor Kälte trippelt, wie denn überhaupt die ganze Szene den Frost der Jahreszeit und die Not der obdachlosen Gebärerin aufs lebhafteste versinnlicht.“ [1]) Das heißt also: Nicht nur die Gesinnungen und Charaktere sollen sich im Drama durch Handlung, nicht Worte, offenbaren. Auch in der Luft liegende Stimmungen, augenblickliche Zustände, äußere und innere, müssen durch eine charakteristische Gebärde, einen genreartigen Zug, einen „uneigentlichen“, bildlich-mittelbaren Ausdruck lebhaft und empfindbar versinnlicht werden. Auf diese Art wird die dramatische Poesie in Grillparzers Sinne „symbolisch“, sie setzt alles, auch die kleinste unbedeutendste Erscheinung in ein Bild um, dem eine Wahrheit zugrunde liegt, sie zeigt das Allgemeine, Abstrakte in dem besonderen, konkreten Fall und erreicht damit die Natürlichkeit des wirklichen Geschehens, indem sie es deutet, ihm einen tieferen Sinn unterlegt und sich somit doch über die gemeine Naturnachahmung erhebt.

Auch hier hat Grillparzer in seiner Ästhetik einer Erscheinung Ausdruck gegeben, die vielleicht das charakteristischste und bedeutsamste Element seiner eigenen dramatischen Form ausspricht, wie es sich — zweifellos unter der Wirkung Lope de Vegas, obgleich keineswegs etwa durch ihn erst angeregt — allmählich immer stärker und umfassender in seinen Dichtungen entfaltete. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer erst zur Zeit seiner Reife auf solche und ähnliche Erscheinungen bei andern Dichtern, wie eben Euripides und Lope de Vega, aufmerksam machte, weil sie, nach einer allmählichen, manchmal unterbrochenen und ganz deutlich wahrzunehmenden Entwicklung, auch erst in seinen drei späteren Meisterwerken, dem Treuen Diener seines Herrn, dem Bruderzwist im Hause Habsburg, der Jüdin von Toledo, zur vollsten Entfaltung und künstlerischen Vertiefung gelangten. Neben ihnen ist der Ottokar reich an Keimen zu der späteren Kunstart, während sie sich in des Meeres und der Liebe Wellen weniger, weit mehr in dem feinen Lustspiele „Weh' dem, der lügt“, offenbart. Uns haben vor allem die drei erst genannten

[1]) XVII, 190.

zu beschäftigen. Doch möchte ich vorher aus dem König Ottokar eine Stelle anführen, in der Grillparzer, wie er es später bei Lope de Vega so stark hervorhob, Not und Kälte zu versinnlichen sucht. Was dort durch das Trippeln und die Kapuze veranschaulicht wurde, wird es hier durch Händereiben, Husten und das Umlegen eines Mantels:

Ottokar (bricht in ein heiseres Lachen aus, das sich in ein Husten verliert. Er reibt die Hände):

's ist kalt! Hat niemand einen Mantel?
Vor Sonnenaufgang weht die Luft am schärfsten.
(Man gibt ihm einen Mantel.) [1])

Im Treuen Diener ist die an solchen Erscheinungen reichste Szene, die zwischen der Königin und dem nach seiner furchtbaren Tat völlig stumpfen, einzig nur für sein Leben fürchtenden Herzog Otto. Hier wird diese Stumpfheit und apathische Angst auf unübertreffliche Weise lebhaft und empfindbar dargestellt, indem der Prinz die Schneide seines Schwertes versucht und es der Königin zur Prüfung reicht, sich durch das Zurückschieben eines Tisches den Rücken deckt und sich dann ganz ruhig niedersetzt, seine Beine betrachtet, die ihm nicht genügend geschützt erscheinen (wobei er mit dem Schwert an den Fuß klopft und meint: „es schmerzt wohl gar"). Bald springt er in jäher Angst empor, setzt sich wieder völlig apathisch nieder und erklärt mit größter Ruhe und Offenheit seinen Häschern, er wolle nach Deutschland fliehen. Dabei lehnt er den Kopf in den Sessel zurück. Als die Königin ihm die Hand aufs Haupt legt, fährt er wild empor: „Wer faßt mich an?", indem er eine abstreifende Bewegung über Arme und Körper macht. [2]) —

Diese ungemein ausdrucksvolle Gebärde hat Grillparzer an einer hochbedeutsamen Stelle seiner Jüdin von Toledo wiederholt, als König Alphons, von der Leiche der Jüdin kommend, in einer an Tiefe und Eigenart einzig dastehenden Szene die Wandlung vom Sinnlichen zum Sittlichen in sich vollzieht: „Der König, im Vorgrunde, betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die

[1]) VI, 125.
[2]) VI, 220ff.

andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin.“ [1]) Auch eine Gebärde, wie sie Herzog Otto zu seinem Bein hin macht, wenn er von ihm spricht, ist wiederholt zu finden und zwar — nicht zufälligerweise — bei der Jüdin, Galomir und Kattwald. Wenn die Jüdin dem König ihren Hals bietet, so macht sie gleichzeitig eine Bewegung mit der Hand über den Hals, [2]) Galomir befühlt seine Beine, als er müde wird, [3]) und Kattwald bezeichnet bei den Worten: „Die Hand, den Arm in ihrem Blute baden“ an seinem ausgestreckten Arme die genannten Stellen. [4]) Hiermit will Grillparzer offenbar andeuten, daß sehr ursprünglich-natürliche Menschen (auch Herzog Ottos Zustand ist ja grade in jener Szene ein halbtierischer) weniger durch Worte als durch das sinnliche Hinzeigen sich verständlich zu machen suchen, was ja auch durchaus zu seiner Anschauung von der ursprünglichsten Sprache des Menschengeschlechtes stimmt. — Für innere Erregung hat Grillparzer oft das sehr natürliche Ausdrucksmittel des starken Schreitens oder des Auf- und Niedergehens mit wechselndem Stehenbleiben. [5]) — Die gleiche Bewegung dient bei anderen Gelegenheiten auch zum Ausdruck des Nachdenkens. [6]) — Ein Fußstampfen kennzeichnet ungemein häufig Trotz und Eigensinn, ein Schlagen auf die Brust selbstbewußten Stolz. [7]) — Man denke auch an die Art, wie Leon sich nur durch ein starkes Fußauftreten versichert, ob Kattwald wirklich schläft. [8]) Ebenso sucht Haman Mardochais Aufmerksamkeit zu erregen, indem er stark mit dem Fuße auftritt. [9]) — Die tolle Laune der schönen Jüdin wird durch wildes Untereinanderwerfen der Kissen auf

[1]) IX, 211.
[2]) IX, 150.
[3]) VIII, 78.
[4]) VIII, 91.
[5]) IX, 41, 117, 157, 196 etc. VI, 65, 66.
[6]) VI, 77, 81. VIII, 147.
[7]) VIII, 210. IX, 75, 81, 198. VI, 62, 76, 158.
[8]) VIII, 60.
[9]) VIII, 260.

ihrem Lager unüberbietbar veranschaulicht.[1]) — Um ihrer inneren Wut, die sie vor dem König nicht äußern darf, Luft zu machen, zerreißt die Königin (im Treuen Diener), ohne ein Wort weiter zu sprechen, ihr Schnupftuch.[2]) — Hier müssen auch all die im ersten Teil unserer Arbeit schon behandelten Erscheinungen von der gleichzeitigen Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand (wie vor allem die lautlichen Wirkungen) gerechnet werden. Grillparzer setzt hier, wie auch sonst, unbewußt eine Kunstrichtung fort, die von Kleist ihren Ausgang nimmt.

Aber nicht nur durch die Umwandlung des gesprochenen Wortes in die sprechende Gebärde und Bewegung, also durch ein äußeres Handeln wird das Innerste in Grillparzers Dramen versinnlicht. Er weiß auch den Moment der Ruhe zu bannen und ihm Dauer zu geben, indem er die bildlich plastische Wirkung herausarbeitet. Kraft einer ungewöhnlich starken Anschauung verkörpert der Dichter das Innerlich-Charakteristische eines augenblicklichen Zustandes in äußeren Stellungen, daß er oft geradezu plastische Symbole von Leidenschaften und Stimmungen gestaltet. Dazu muß er die Menschen seiner Phantasie natürlich leibhaftig vor sich sehen, und daß er das getan, beweisen (wie alle bisher behandelten Erscheinungen) die Angaben solcher Art: Hero senkt sich in den Stuhl mit halbem Leibe sitzend, so daß das linke herabgesenkte Knie beinahe den Boden berührt, die Augen mit der Hand verhüllt, die Stirn gegen den Tisch gelehnt.[3]) Der vierte Akt, der — ohne daß die Handlung in ihm auch nur einen Schritt weiter kommt — das sehnsüchtige Warten des müden Mädchens in genialer und ganz neuer Art veranschaulicht, zeigt auch rein äußerlich die stufenweise sich entwickelnden Stellungen vom Wachen zum Schlafen: Hero sitzt, senkt bald den Kopf in die Hand, zieht dann einen Fuß auf die Ruhebank, auch den andern nach, so daß sie in halbliegender Stellung ruht. Endlich gleitet das Haupt aus der unterstützenden Hand und ruht auf dem Oberarme, indes der untere Teil schlaff herabhängt.[4])

[1]) IX, 174.
[2]) VI, 169.
[3]) VII, 54.
[4]) VII, 87–89.

Auf solche Weise hat der Dichter z. B. in Medea das Bild vollendeter Ratlosigkeit gezeichnet: Sie sitzt „mit vorhängendem Leibe, die Augen vor sich starr auf den Boden, die Hände, in denen noch der Dolch, gefaltet im Schoße.“ [1]) Die Beispiele ließen sich häufen. Grillparzer verrät hier überall sein Talent für die bildende Kunst.

Die vollendete Kunst seiner Gebärden-, Bewegungs- und Situationssprache, die des Ausdrucks für jede, auch die subtilste Erscheinung des inneren Lebens fähig ist, hat Grillparzer zur Darstellung seiner tiefsten, lebenswahrsten Schöpfung, der Gestalt des Kaisers Rudolf aufgewandt. Hier aber dient diese Kunst, die sich oft mit genialer Kühnheit zu ganzen pantomimischen Szenen entfaltet, mehr der Zeichnung des speziellen, individuellen Charakters als dem Versuche, das Drama dem sinnlichen Geschehen und Dasein einer lebendigen Gegenwart nahe zu bringen. —

Dagegen ist eine andere Erscheinung durch alle Werke Grillparzers, auch die früheren, deutlich zu verfolgen, die demselben Zwecke dient. Es ist das Ausdrucksmittel des Schweigens, des Zusammenpressens einer Welt von heißen Gefühlen in ein einziges kleines Wort — und dann tiefe Stille. Das geschieht in den höchsten Augenblicken der Entscheidung, wenn der letzte dringende Versuch gemacht wird, das drohende Schicksal abzuwenden, und auf der Schärfe des Messers Steigen und Fallen sich berührt.

Das wiederholte „Phaon“ der Sappho, in das sie alles Flehen ihrer Seele hineinlegt, [2]) jene erhabene Szene der Medea:

Medea:
Jason! (Sie fällt auf die Knie).
Jason:
Was ist? Was willst du weiter?
Medea: (aufstehend)
Nichts![3])

solche Stellen kennzeichnen diesen tief-innerlichen, unendlich naturwahren Lakonismus, der beredter spricht, als alle Worte es vermöchten. Auch bei minder bedeutsamen Gelegenheiten kommt dieses hochkünstlerische Ausdrucksmittel zu glück-

[1]) V, 91.
[2]) IV, 187.
[3]) V, 195.

lichster Geltung. So, wenn König Alphons eifersüchtig-hinterlistig fragt:

Wie heißt das Mädchen?
Garceran:
Herr, ich weiß nicht.
König:
Ei.[1])

Gelingt es dem Dichter auf diese Art, durch Gesten, Bewegung, Stellung und Lakonismus das Innerste seiner Gestalten zu offenbaren, ohne dem Worte mehr Raum zu gönnen, als unbedingt nötig ist, weil das Wort eben immer etwas Episches an sich haben muß, und — was für Grillparzer ausschlaggebend war — das Geschehen der Gegenwart, der natürlichen Wirklichkeit schon an sich nicht episch, sondern dramatisch sich kundgibt, so mußte er nun, wie für die inneren, so auch für die äußeren Erscheinungen des Daseins nach dem charakteristischen, sinnlich-dramatischen Ausdruck ringen und auch hier das letzte epische Element zu beseitigen suchen. Er tat dies, indem er das Ungreifbare, Unanschauliche, wie eine Stimmung, ein Geschehenes, zu einem konkreten Fall konzentriert, das Unsinnliche durch irgend eine charakteristische Wirkung im Reich des Sinnlichen veranschaulicht. Dazu dienen Einflechtungen kleiner, fast nebensächlich scheinender Szenen oder Wendungen genrehaften Charakters, die eben nicht allein für die Offenbarung innerer Zustände und Charakterzüge verwendet werden, sondern auch für die Versinnlichung des gesprochenen Wortes, das ein Äußeres, Unsinnliches nur episch zu geben imstande ist, mag der Dialog oder Monolog auch noch so dramatisch seinem Wesen nach gehalten sein. Zwei Beispiele aus dem Bruderzwist mögen für diese in Grillparzers Dramen sehr häufige Erscheinung hinreichen. Wenn Erzherzog Matthias von der hohen Gefahr erzählt, die ihn bedrohte, so weist er dabei auf seinen Rock hin, in den Türkensäbel einen großen Riß gehauen haben.[2]) Noch charakteristischer und eindrucksvoller vielleicht ist eine kleine Szene des Bruderzwistes, in der ein „böser Sturm“ durch die geknickten Blumen des

[1]) IX, 155. Vgl. auch aus Ottokar VI, 65. Bruderzwist IX, 102. Vgl. Sauers Einleitung in die Werke S. 49—50.

[2]) IX, 39—40.

Beetes und die Fußtritte vieler Kommenden und Gehenden im Garten versinnlicht wird.[1])

Auf solche Weise also sucht Grillparzer alles Innerliche, Ungreifbare, Unanschauliche zu versinnlichen, lebhaft und empfindbar zu machen, indem er das epische Wort in die dramatische Gebärde, Bewegung, Stellung umwandelt, innere Ausbrüche in ein einziges Wort bannt, ein äußeres Geschehen durch genrehafte Szenen versinnlicht, kurz überall den eigentlichen, unmittelbaren in den uneigentlichen, mittelbaren Ausdruck umsetzt.

Als letztes episches Element also bleibt schließlich noch der Dialog selbst zurück, weil das gesprochene Wort an sich und seinem Inhalt nach immer etwas erzählen, berichten muß, wenn auch der Dialog noch so dramatisch gehalten ist. Die Quintessenz des Dramatischen wäre die Pantomime, und Grillparzer versuchte, auch das letzte epische Element, den Dialog, so weit wie möglich, selbst in Bewegung umzusetzen. Und das auf diese Weise. Bei der Lektüre des Euripides schrieb der Dichter in den Jahren 1838—1840:

„Ὁρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ἑῳ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα.

Wie schön das Spiel des Odysseus angegeben. Dadurch wird das Drama zur lebendigen Handlung, statt eine Sammlung von Tiraden zu sein."[2]) Das heißt also: Das Wesen des Dramatischen ist Handlung, Bewegung; das Wort, der Dialog aber ist im letzten Grunde immer noch episch. Um nun Wort und Dialog dieses erzählenden, schildernden, d. h. epischen Charakters, so weit es angeht, zu entkleiden, soll die epische Form des Wortes mit dramatischem Inhalt erfüllt werden, d. h. das Gesprochene soll eine Bewegung aussprechen, eine Handlung schildern, die tatsächlich vor sich geht. Wort und Dialog sollen wie die pantomimischen Bühnenanweisungen mit zur Angabe des Spiels, der Bewegung, der Handlung dienen, die Bühnenanweisungen in den Dialog aufgenommen und so das epische Element des Gesprochenen in ein dramatisches umgewandelt werden.[3])

[1]) IX, 99ff.

[2]) XVI, 81.

[3]) Man vergleiche Stück 71 der Hamburger Dramaturgie, wo Lessing sich ausdrücklich gegen die Behauptung wendet, die alten Dichter hätten.

Wenn Grillparzer ein solches Kunstmittel bei Euripides so stark betonte, sprach er damit einer sehr charakteristischen Eigentümlichkeit seines eigenen Schaffens das Wort, von der ich einige prägnante Beispiele geben möchte. Aus dem Goldnen Vließ: Medea (zu ihren Kindern).

„Geht hin dort an die Stufen, lagert euch,
Indes ich mich berate mit mir selbst.
Wie er den Bruder sorgsam hingeleitet,
Das Oberkleid sich abzieht und dem Kleinen
Es warm umhüllend um die Schulter legt
Und nun, die kleinen Arme dicht verschlungen,
Sich hinlegt neben ihm." [1])

An andern Stellen sind Zeilen in den Dialog eingeflochten wie „Steh und starre nur den Boden an", [2]) „Du blickst mich an? Du schauderst jetzt vor mir?" [3]) „Dreh nicht die Augen so im Kopf herum". [4]) Überaus reich an solchen Wendungen ist „Des Meeres und der Liebe Wellen".

„Sieh dort den Kommenden. Er wandelt — steht —
Holt tiefen Atem — nähert sich." [5])

Oder kleine Wendungen wie:

„Was zerrst du mich?"
„Doch wonach schaust du?"
„Blickt er zu Boden nicht?"
„Nu, guter Freund, Ihr drängt gar scharf." [6])
„Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern." [7])
„Gelt, lächelst doch?"
„Verbirgst du dein Gesicht? Fort mit den Fingern!" [8])
„Ringst du die Hände, da's zu spät?
Du staunst? Du klagst?" [9])

Auch weiterhin ist die Form dieser ungemein häufigen Wen-

um sich die Einschiebsel für die Schauspieler zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht etc. X, 87.

[1]) V, 216.
[2]) V, 224.
[3]) V, 147.
[4]) V, 222.
[5]) VII, 15.
[6]) VII, 26.
[7]) VII, 32.
[8]) VII, 34.
[9]) VII, 95.

dungen meistens die rhetorische Frage. So im Bruderzwist:

„Schüttelt Ihr den Kopf?“ [1])
„Verfärbt Ihr Euch?“ [2])
„Tunkt Ihr die Feder ein?“ [3])

In der Libussa finden sich Zeilen wie:

„Du bist nicht stolz, wie jene Freundin scheint,
Die mit unwill'gem Fuße tritt den Boden.“ [4])

Oft sind innerhalb eines Monologes so viele derartiger Wendungen angebracht, daß wir aus der Rede des einzelnen den ganzen Vorgang, der sich auf der Szene abspielt, erkennen können. So die Szene zwischen Jason und der schweigenden Medea, [5]) zwischen Bankban und Herzog Otto. [6]) Zu vollendeter Meisterschaft ist dieses Kunstmittel in der Jüdin von Toledo gediehen. Hier sind oft ganze Szenen lang die Worte nur Angabe des eigenen Spiels. Zwei charakteristische Beispiele mögen hinreichen. Rahel (ein Ohrgehänge abnehmend):

„Sieh, so schraub' ich's los und halt' es,
Wie das blitzt, und wie das flimmert!
Und doch acht' ich's so geringe,
Wenn mir's einfällt, schenk' ich's dir,
Oder werf' es von mir. Sieh!“
— — — — — — — — — —
„Glaubst du denn, ich sei so töricht
Und verschleuderte das Gut?
Sieh! ich hab's, halt's in der Hand,
Häng' es wieder in mein Ohr,
Weiß und klein, zum Schmuck der Wange.“ [7])

Zum Schluß möchte ich noch ein Beispiel geben, wo wir das Spiel der Sprechenden wie auch der Angesprochenen gleichzeitig erfahren.

Rahel:
Gebt Eure Lanze, guter Mann, und stoßt sie
Hier mit der Spitze in den Boden ein,
Damit das Dach gestützt nach jener Seite,
Und breiter dann der Schatten, den es wirft —

[1]) IX, 16.
[2]) IX, 49.
[3]) IX, 45.
[4]) VIII, 188.
[5]) V, 93—94.
[6]) VI, 235.
[7]) IX, 137.

— Macht Ihr's! — Nun gut! — Und jener zweite,
Er trägt, der Schnecke gleich, sein eigen Haus,
Wenn's nicht vielmehr das Haus für einen andern.
— Weis' her den Schild! — Ein Spiegel in der Tat!
Zwar derb, wie alles hier, doch dient's zur Not.
(Der Schild wird ihr vorgehalten)
Man bringt das Haar in Ordnung, weist zurück,
Was sorglos sich zu weit hervorgewagt,
Und freut sich, daß uns Gott so löblich schuf.
Allein die Wölbung hier entstellt. Hilf Himmel!
Was für geduns'ne Backen. Nein, mein Freund,
Wir sind zufrieden mit der eignen Fülle.
— Nun noch den Helm! Zweckwidrig für den Krieg,
Denn er verhüllt, was siegreich meist, die Augen,
Doch wie geschaffen für der Liebe Streit.
Setzt mir den Helm aufs Haupt! — Ah, ihr verletzt mich! —
Empört sich der Geliebte und wird stolz,
Den Helmsturz nieder! (Das Visier herablassend)
Und er steht in Nacht.
Doch wollt' er etwa gar sich uns entziehn,
Schickt' nach dem Heergerät, uns zu verlassen,
Hinauf mit dem Visier. (Sie tut es)
Es werde Licht!
Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel." [1])

Es ist klar, daß wohl kein Drama der Weltliteratur dieses Gesetz steten Umsetzens alles Epischen in ein Dramatisches weniger erfüllt hat als das französische. Und doch hat es Grillparzer ungewöhnlich hoch geschätzt. Wir werden im Laufe unserer Abhandlung sehen, daß es eben ganz andere Dinge waren — man kann sie unter dem einen Wort „Einheit" zusammenfassen —, die er in den Meisterwerken Corneilles und Racines bewunderte. Er tat es vom Standpunkt des klassischen Formalisten aus; hier aber drängt es ihn zu dem romantischen Leben Shakespeares und Lope de Vegas.

Frankreich selbst ist es auch gewesen, in dem die Reaktion gegen das leblose, unnatürliche Formdrama einsetzte, und von hier gingen die Anregungen — wie auch von England — nach Deutschland hinüber, um in den Werken Lessings dem modernen Drama zum Leben zu verhelfen. An der Spitze der Reaktion in Frankreich stand praktisch und theoretisch Diderot.

[1]) IX, 179—180.

Als Dichter bürgerlicher Trauerspiele mußte er Grillparzers Geschmack fern stehen — diese Gattung war ihm, wie wir noch hören werden, im tiefsten Grunde verhaßt. Die dramaturgischen Schriften Diderots hat Grillparzer im Jahre 1828 gelesen und sich einige kleine Auszüge daraus in sein Tagebuch gemacht.[1]) Merkwürdigerweise ist auch nicht ein einziger darunter, der das Hauptelement der Discours wie der Entretiens berührt: die Forderung der Gebärden und der Bewegung, des gestes et du mouvement. Ich stelle der Kürze halber einige Sätze aus Diderots dramaturgischen Schriften zusammen, welche die für uns in Betracht kommenden Gesetze enthalten: Nous parlons trop dans nos drames.[2]) Quel effet cet art (pantomime) joint au discours, ne produiroit pas! Pourquoi avons nous séparé ce que la nature a joint, et tout moment le geste ne répond-il pas au discours?[3]) Tant que dure la tirade, l'action est suspendue.[4]) Tu palis . . . tu trembles — tu me trompes . . . Dans le monde parle-t-on à quelqu'un? On le regarde, on cherche à démêler dans ses yeux, dans ses mouvements . . . rarement au théâtre. Pourquoi? c'est que nous sommes encore loin de la vérité.[5]) J'ai dit que la pantomime est une portion du drame, que l'auteur s'en doit occuper sérieusement, et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.[6]) Peu de discours et beaucoup de mouvement.[7])

Diese Fundamentalsätze aus Diderots Dramaturgie enthalten das ausführlich behandelte Element der Gebärdensprache und Einschränkung des Dialogs in Grillparzers Ästhetik und Dichtung in sich. Einen unmittelbaren Zusammenhang Grillparzers und Diderots aber werden wir deshalb nicht aufdecken können. Die leisen Andeutungen, auf die sich Grillparzer —

[1]) Tgb. S. 73, 74.

[2]) Entretiens sur le fils naturel (Œuvres de Denis Diderot publiées par Jacques André Naigeon. Paris. Tome quatrième) S. 130.

[3]) A. a. O. S. 131 f.

[4]) A. a. O. S. 133.

[5]) De la poesie dramatique a. a. O. S. 492—493.

[6]) A. a. O. S. 512.

[7]) A. a. O. S. 530.

freilich erst nach dem Jahre 1828 — in seinen Kritiken beschränkte, ohne daß sie sich je zu einer selbständigen theoretischen Form erhöben, lassen unmöglich die Annahme einer direkten Wirkung Diderots zu. Es waren vielmehr lediglich Bemerkungen, die ihm bei der Lektüre des Euripides und Lope de Vegas kamen, und die eben einer Erscheinung Ausdruck gaben, welche sich schon weit vorher in des Dichters eigenen Werken angebahnt und mit zunehmender Kunst weiter entwickelt hatte. Und hierauf ist das Hauptgewicht zu legen. Man kann nun freilich annehmen, daß Grillparzer schon früher, ohne daß uns ein Zeugnis dafür vorliegt, die Schriften Diderots im Urtext oder der Übersetzung Lessings gelesen, und das ist bei dem großen Interesse, das Grillparzer von Anfang an der französischen Literatur entgegenbrachte, sehr wohl denkbar, ja wahrscheinlich. Die Möglichkeit einer unmittelbaren Einwirkung Diderots auf Grillparzers Schaffen ist daher keineswegs ausgeschlossen, wenn ich auch im einzelnen keine direkten Beziehungen nachzuweisen vermag. Mehr aber möchte eine andere Annahme für sich haben. Diderot hat mit seiner Theorie und Praxis einen nicht unbedeutenden Einfluß auf Lessing und seine Nachfolger — vor allem natürlich im bürgerlichen Drama — ausgeübt, bei denen sich die Gebärdensprache merklich zu entwickeln begann, zum großen Ärger der Romantik, welche in ihr eine Beeinträchtigung der dramatischen Beredsamkeit erblickte.[1]) Grillparzer hat in seiner Jugend manche starke Wirkungen Lessings und auch Ifflands erfahren, und wenn er auch später ein erklärter Gegner des bürgerlichen Dramas wurde, so liegen doch hier die Wurzeln zu jener Natürlichkeit, die sich später in seinen Meisterwerken über den einfachen Naturalismus hinausstrebend entfaltete. Wenn also auch Grillparzer die Gebärden- und Bewegungssprache wie die andersartige Einschränkung des gesprochenen Wortes weit charakteristischer und kunstvoller ausbildete als die Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels, so sind hier doch unmittelbare Zusammenhänge — mittelbar demnach auch mit Diderot — zweifellos anzunehmen. Ich muß mich hier auf diese Andeutungen beschränken,

[1]) Vgl. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 24. Vorlesung, S. 145.

da eine ausführliche Darlegung eine eigene Behandlung notwendig macht und allzuweit über das Reich der Dramaturgie hinaus in das Gebiet der Dichtung selbst führen müßte.

Die Einheiten der Zeit und des Ortes.

Das französische Drama konnte bisher zu Grillparzers dramaturgischen Anschauungen nichts beisteuern, stand vielmehr in scharfem Kontrast zu ihnen, weil es seiner vielen epischen Elemente wegen der Forderung einer Gegenwart nicht entsprach. Nun aber brachte gerade die französische Tragödie eine Erscheinung zum Ausdruck, die in höchstem Grade dazu geeignet ist, den Eindruck einer Gegenwart zu erwecken, und das ist die Beibehaltung der Einheiten von Ort und Zeit.

Seitdem Shakespeare seine Einwirkung auf das deutsche Drama geltend zu machen begann, waren diese Einheiten — die dritte, die Einheit der Handlung, wurde nie in Frage gestellt — in Mißkredit gekommen. Lessing vor allem war es, der sie theoretisch verwarf, während er sie praktisch — wenn auch weniger peinlich als die Franzosen und mit Vermeidung von Unwahrscheinlichkeiten — beibehielt. Seine Theorie hat auf die Zukunft stärker gewirkt als die Praxis, weil sie eben von den Dichtungen Shakespeares abgeleitet war. Schiller führte die Einheiten wenigstens nicht im streng französischen Sinne durch, und die Romantiker mußten sie natürlich in ihrer Verehrung Shakespeares und ihrer Mißachtung Corneilles und Racines von vornherein verwerfen.

A. W. Schlegel nun ist es auch, gegen den sich die erste Aufzeichnung Grillparzers über diesen Gegenstand, wie im einzelnen nachzuweisen ist, ohne Namensnennung richtet. Diese Aufzeichnung aus den Jahren 1819—22 lautet so: „Man tut zwar allerdings gut, den sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern; wo man ihnen aber treu bleiben kann, soll man es ja nicht versäumen, es gibt der Handlung eine vorzügliche Stetigkeit und befördert das eigentlich Dramatische der Wirkung ungemein.

Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überspringen, man soll sie aber überhaupt nicht springen lassen ohne Not. Besonders förderlich ist die Beobachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die, obgleich in höhern Bereichen, doch mehr im Innern des Hauses vorgehen als in einer politischen Außenwelt.“ [1])

Sämtliche von Grillparzer angeführten und widerlegten Argumente sind den dramatischen Vorlesungen Schlegels entnommen.[2]) Schlegel: Wir werden untersuchen, ob das Verdienst der Einheiten wirklich so groß und wesentlich ist und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müssen.[3]) Grillparzer: Man tut zwar allerdings gut, den Einheiten keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern. Schlegel: Unsere Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg. Die Fähigkeit unseres Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt, und die Poesie sollte allein auf dies allgemeine Vorrecht Verzicht leisten?[4]) Grillparzer: Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überspringen . . . . Schlegel: Die häuslichen und geselligen Kreise, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an einem Ort versammelt. Der Dichter braucht hier unserer Einbildungskraft keine Reisen zuzumuten.[5]) Grillparzer: Besonders förderlich ist die Beobachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die mehr im Innern des Hauses vorgehen. In diesem letzten Punkte also widerspricht Grillparzer den Ausführungen Schlegels nicht, erweitert nur seine Lehre über das

[1]) XII, 66.

[2]) Grillparzer hat die Vorlesungen bereits 1816 studiert und auch in allen folgenden Jahren wieder vorgenommen. Dafür zeugen viele gegen sie gerichtete Aufzeichnungen, die philologische und historische Dinge betreffen. Vgl. XVI. 55, wo die Lektüre klar verzeichnet wird, und XVI. 51 ff. Im Jahre 1817 nennt er das Schlegelsche Buch eins der gefährlichsten Bücher: es enthalte keinen einzigen ganz falschen, aber auch nicht einen ganz wahren Satz. XVIII, 80.

[3]) A. a. O. S. 9.

[4]) A. a. O. S. 25, 29—30.

[5]) A. a. O. S. 104.

Lustspiel hinaus ins Allgemeine. Und diese Zustimmung hat ihren sehr erklärlichen Grund. Schlegel hatte sich nämlich bei seiner Lustspieltheorie an ein Gesetz Corneilles angeschlossen, den er sonst bekämpft — ohne hier freilich Corneilles Namen zu nennen. Nun sind es die Discours sur la tragédie von Corneille, die Grillparzer, wie sofort zu ersehen sein wird, zu der Beibehaltung der Einheiten bestimmten, denn aus ihnen entnimmt er seine Hauptbegründung. Ein äußeres Zeugnis für die Lektüre dieser Discours besitzen wir nicht. Bei der hohen Verehrung, die Grillparzer dem französischen Dramatiker zollte, bedarf es auch kaum eines solchen, um die Kenntnis seiner Dramaturgie schon von vornherein als gesichert anzunehmen.

Im dritten der Discours („Sur les trois unités") hatte Corneille ausgeführt: La liaison des scènes qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre est un grand ornement dans un poème et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation.[1]) Lessing hatte diese Stelle in seiner Dramaturgie übersetzt und dabei die Hauptformel „continuité d'action" mit „Stetigkeit der Handlung" wiedergegeben.[2]) Und mit denselben Worten begründete nun Grillparzer, wie wir hörten, seine Meinung von der Vorteilhaftigkeit der Einheiten. Es ist also ganz der Standpunkt des Corneille: Die Einheiten sind zwar nicht absolut notwendig, bilden aber doch einen wesentlichen Schmuck des Dramas, indem sie der Handlung eine vorzügliche Stetigkeit geben und so das Dramatische der Wirkung ungemein befördern.

Jegliche Freiheit in der Behandlung der Einheiten aber hatte Corneille dem Lustspieldichter abgesprochen: Je ne pense pas que dans la comédie le poète ait cette liberté de dresser son action par la nécessité de la reduire dans l'unité de jour. Aussi la différence est assez grande entre les actions de l'une et celles de l'autre: celles de la comédie partent de personnes communes et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en four-

[1]) Œuvres. Paris 1884. Tome cinquième. S. 204.
[2]) Hamb. Dram. a. a. O. IX, 375.

beries qui se développent si aisément en un jour qu'assez souvent chez Plaute et chez Térence le temps de leur durée excède à peine celui de leur représentation: mais dans la tragédie les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États, et tout cela va malaisement avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène.[1]) Auf diese Gesetze geht offenbar Schlegels Lehre von der Beibehaltung der Einheiten im Lustspiel zurück, und Grillparzers Meinung, man müsse die Einheiten besonders bei einer Handlung wahren, die mehr im Innern des Hauses als einer politischen Außenwelt vor sich geht, steht ganz deutlich mit Schlegel, nicht direkt mit Corneille in Zusammenhang; denn das Moment von dem „Innern des Hauses" hatte ja Schlegel, nicht Corneille, der es nur andeutete, ausgeführt, und das stimmt auch dazu, daß die ganze Aufzeichnung Grillparzers eben in offenbarem Anschluß an die Lektüre der Vorlesungen Schlegels entstanden ist.

Aus dieser Aufzeichnung entwickelte sich aber eine andere, die den unmittelbaren Zusammenhang mit Corneille ganz deutlich erkennen läßt. Hatte Grillparzer bisher zwischen Handlungen unterschieden, die mehr im Innern und solchen, die mehr außerhalb des Hauses sich abspielen, ohne daß er an eine Unterscheidung von Lust- und Trauerspiel dabei dachte, so kam er doch in Zukunft dazu, genau wie A. W. Schlegel, die im Innern des Hauses vor sich gehenden Handlungen nur dem Lustspiel zuzuerkennen (was mit seiner stärker werdenden Abneigung gegen das bürgerliche Trauerspiel zweifellos zusammenhängt). Und so schrieb er denn im Jahre 1850 eine Lehre nieder, die sich mit der von Corneille sehr nahe berührt, während ein unmittelbarer Zusammenhang mit Schlegel nicht mehr zu erkennen ist: In keinem Lustspiele kann der letzte Akt vier Monate nach den früheren spielen. Im heroischen Trauerspiele geht das an. Dort ist die Einheit der Zeit eigentlich die Zeitlosigkeit; über der Großartigkeit der Ereig-

[1]) Second Discours S. 200—201.

nisse gibt man auf den Zeitverlauf gar nicht acht. Im Lustspiel aber ist jedes Abbrechen eine Lücke, und Lücken darf kein Kunstwerk haben.[1]) Mit der „Großartigkeit der Ereignisse", Schlachten, Einnahmen von Städten, großen Gefahren, Staatsumwälzungen hatte ja auch Corneille die gleiche Ansicht begründet. Doch war er natürlich nicht so weit gegangen, die Zeitlosigkeit als die eigentliche Einheit zu bestimmen.

Auch Grillparzer hat bald die Unhaltbarkeit dieser Lehre eingesehen, worauf er wieder zu seiner früheren Ansicht zurückkehrte, welche die Einheiten im Sinne Corneilles auch über das Trauerspiel, eben die Form des Dramas überhaupt erstreckt wissen wollte. Diese Rückkehr aber wurde durch die Erkenntnis bewirkt, daß auch die Einheiten eine notwendige Konsequenz aus der Gegenwartsform des Dramas sind, und so geht auch diese schon weit früher entstandene Anschauung durch das Tor der durch Goethe gewonnenen Einsicht hindurch: Das Drama ist eine Gegenwart. Das geschah in der Selbstbiographie des Dichters: Die Einheit des Ortes hängt mit der Einrichtung der alten Theater zusammen und wird nur bedeutend, wenn sie mit der Einheit der Zeit zusammenfällt. Diese aber ist höchst wichtig. Die Form des Dramas ist Gegenwart, welche es bekanntlich nicht gibt, sondern nur durch die ununterbrochene Folge des nacheinander Vorgehenden gebildet wird. Die Nichtunterbrechung ist daher das wesentliche Merkmal derselben. Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit. Wenn ich den Zuseher zwinge, die Stelle des Dichters zu vertreten und durch Reflexionen und Rückerinnerungen die weit entfernten Momente aneinander zu knüpfen (man denke an die im gleichen Werke stehende Lehre von der Fehlerhaftigkeit der Trilogie), so verliert sich jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche die Stärke derselben bedingt und das Charakteristische des gegenwärtig Wirkenden ist. In die aufnehmende Empfindung kommt dadurch etwas Willkürliches, das dem Gefühl der Notwendigkeit ent-

[1]) XVIII, 111—112. Vgl. dazu 138, 153.

gegengesetzt ist, welche die innere Form des Dramas ausmacht, wie die Gegenwart die äußere. Das Drama nähert sich dem Epos.[1])

In seinem angehängten Grunde von der aufnehmenden Empfindung berührt sich Grillparzer mit seinem Landsmann Heinrich von Collin, und hier liegt vielleicht mehr als ein nur zufälliger Zusammenhang vor. Die ästhetischen und dramaturgischen Studien Collins waren 1813 in seinen gesammelten Werken erschienen, und es ist kein Zweifel, daß Grillparzer auch von diesen Schriften seines noch über den Tod hinaus sehr gefeierten Landsmannes Kenntnis genommen hat. Nun ging Collins theoretisches Bestreben dahin, die Lehren Lessings und Schillers mit denen der Franzosen zu vereinen. Das gleiche Streben können wir schon jetzt auch in Grillparzers Dramaturgie wahrnehmen. Doch sind die einzelnen Bestandteile bei beiden so wesentlich verschieden, daß ein allgemeiner Zusammenhang ausgeschlossen erscheint. Dagegen berühren sie sich sehr eng in der Frage der Einheiten. In einem Aufsatz „Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama“[2]) verteidigt Collin diese Einheiten mit warmen Worten und gibt als wesentlichen Grund ihrer notwendigen Bewahrung eben die „Stetigkeit der Empfindung“ an, die auch Grillparzer schließlich zur Begründung seiner Lehre heranzog. Man muß sich aber auch gerade hier an die bereits erwähnte, sehr wichtige Erscheinung erinnern, daß sich Grillparzer in seiner Hochschätzung der französischen Dichtung einer Wiener Tradition angeschlossen hat, deren Hauptvertreter eben Heinrich von Collin war.

Was nun das Verhältnis von des Dichters Theorie zu seiner eigenen Praxis betrifft, so ist zunächst hinsichtlich der Einheit des Ortes festzustellen, daß Grillparzer sie nirgends — bis auf die Sappho — streng beobachtet hat.

In der Ahnfrau bewahrt er sie bis zum fünften Akte; der letzte aber ändert den Schauplatz, wie schon die der „Regel“ huldigenden Tragiker des 18. Jahrhunderts, z. B. Weiße, es

[1]) XIX, 109.
[2]) Werke Bd. V.

öfter so machten, und ist in sich noch einmal geteilt. Freilich kann auch hier noch von einer Einheit die Rede sein, indem die drei verschiedenen Orte innerhalb des Schloßbereichs liegen.

Die Sappho spielt durchgängig an einem Platze, was wohl der klassischen Haltung des Stückes zu Liebe geschehen ist.

Mit dem Goldenen Vließ betreten wir die Zeitperiode, in der jene erste Niederschrift des Dichters von den Einheiten entstand. Das Streben, die Einheiten möglichst zu wahren, ist ganz deutlich erkennbar. Der einaktige Gastfreund spielt an einem Orte. Nichtsdestoweniger wechselt in den Argonauten mit dem dritten und vierten Akt der Schauplatz, und jeder Akt ist durch eine Verwandlung geteilt. Doch sind diese Verwandlungen meist derart, daß beide Orte dicht nebeneinander liegen und die Personen mit unmittelbarer Zeitfolge von einem zum andern gehen, wie von dem Platz vor dem Turm in den Turm, vor dem Zelt ins Zelt, aus der Höhle vor die Höhle etc. Noch deutlicher tritt das Bestreben nach der Einheitsbewahrung in der Medea hervor. Hier spielen die drei letzten Akte an einem Orte, nur der letzte hat eine Verwandlung. Und auch in den ersten Akten die gleiche Erscheinung: vor Korinth, in Korinth, Halle in Kreons Burg, Vorhof von Kreons Burg etc. —

Anders ist das nächste Drama, der Ottokar, geartet. Hier macht sich der Einfluß Shakespeares auch in dem häufigen Wechsel der Szenerie bemerkbar. Der Ottokar erreicht im ganzen die Zahl von 12 Orten und wird nur vom Bruderzwist erreicht, von der Libussa mit 15 übertroffen (hier wie auch sonst wird die Wiederkehr des gleichen Ortes mitgerechnet). Innerhalb des Aktes weist Ottokar die Höchstzahl von 4 Verwandlungen auf (Libussa und Bruderzwist 3). Auch liegen die Orte selbst innerhalb des Aktes weit auseinander. Von einer Einheit ist hier also gar nicht die Rede. —

Der „Treue Diener“ ist wenigstens auf den Schauplatz einer Stadt und des vorliegenden Landes beschränkt, wenn er auch 9 verschiedene Orte aufweist, und zwei Akte durch je 2 Verwandlungen in 3 Teile eingeteilt sind. Hier begegnen wir wieder der gleichen Erscheinung: aus Bankbans Hause geht es vor das Haus, dann in die verschiedenen Räumlich-

keiten des Königsschlosses und endlich vor die Stadt. Im ideellen Sinne ist also die Ortseinheit immerhin gewahrt.

Anders wieder in Des Meeres und der Liebe Wellen, Traum ein Leben und Weh dem, der lügt. Sie erreichen die Zahl 7, 7, 9 und zwei Verwandlungen innerhalb des Aktes. Die Orte liegen dabei oft weit auseinander, so diesseits und jenseits des Hellespontes (Der Traum ein Leben nimmt naturgemäß eine Ausnahmestellung ein, da der Wechsel des Schauplatzes hier ein notwendiges Kunstmittel zur Wahrung des Traumcharakters bedeutet), in Franken und im Rheingau. Also auch das Lustspiel macht keineswegs eine Ausnahme, wie des Dichters (spätere) Theorie es verlangte. Doch muß auch bemerkt werden, daß die Handlung dieses meisterlichen Lustspiels sich nicht im „Innern des Hauses“ vollzieht, sondern ebenso wie die Tragödien in einer „politischen Außenwelt“ sich abspielt. Doch liegen auch in den drei letztgenannten Dramen die Orte, wo es nur irgend angeht, dicht beieinander.

Die Libussa erreicht, wie bereits gesagt, das Höchstmaß der Verwandlungen. Auch liegen die Orte hier nicht unmittelbar nebeneinander; ähnlich verhält es sich im Bruderzwist, während die Jüdin von Toledo deutlich das Streben erkennen läßt, wenigstens innerhalb der Akte die Ortseinheit zu wahren. Nur im zweiten Akte findet eine Verwandlung statt, und hier geht der König unmittelbar von dem Platz vor dem Gartenhaus in das Gartenhaus selbst hinein.

Das Gesamtresultat also ist: Mit Ausnahme der Sappho hat Grillparzer sich nirgends streng an die Einheit des Ortes gehalten, selbst innerhalb des Aktes Verwandlungen eintreten lassen, die im Ottokar die Zahl 4 erreichen. Doch ist das Bestreben ganz deutlich, wo es angeht, die verschiedenen Orte möglichst nah aneinander zu rücken und auf diese Weise eine gewisse Einheit zu erzielen. Aber auch dies Bestreben legt dem Dichter keine Fessel auf, und wo es die Behandlung des Stoffes erfordert, läßt er das Drama zwanglos an weit auseinander liegenden Orten spielen.

Damit ist nun bereits ausgesprochen, daß Grillparzer auch die theoretisch geforderte Einheit der Zeit keineswegs im Sinne der Franzosen beobachtet haben kann. A. Lichtenheld

hat in seinen Grillparzer-Studien[1]) die Einheit der Zeit in Grillparzers Dramen eingehend untersucht und kam zu dem Resultate, daß Grillparzer sie nicht im klassischen Sinne bewahrt hat, wohl aber im Sinne Lessings, der in seiner Emilia Galotti die Ereignisse möglichst zusammendrängte, damit die scheußliche Tat Marinellis an zwingender Notwendigkeit gewinne. Und in diesem Sinne, nur weit kunstvoller, findet sich die Zeiteinheit bei Grillparzer verwendet, nicht daß die Handlung sich zwischen Sonnenaufgang und Untergang oder in 24 Stunden abspielt, wohl aber so, daß gerade eine tiefere Auffassung das eine der in Betracht kommenden Stücke, „Des Meeres und der Liebe Wellen", als Muster hinzustellen berechtigt ist, wie von jener sonst so äußerlichen Observanz der künstlerischste Gebrauch zu machen sei.

In den Argonauten werden, wie in der Herotragödie, die 24 Stunden fast um das Gleiche überschritten. Auf den Raum nicht eines Tages sind zusammengedrängt der Gastfreund und die Argonauten, etwas länger spielen Sappho und Medea. Unter diesen Dramen, welche der klassischen Zeiteinheit am nächsten kommen, fehlt also — wohl nicht zufälligerweise — keine der antiken Tragödien. Am deutlichsten lassen die Ahnfrau, Sappho und die Herotragödie des Dichters Absicht erkennen, mit Hilfe zwar nicht der Zeiteinheit im streng klassischen Sinne, aber doch des allerraschesten, ununterbrochenen Ablaufes der Handlung im beschränktesten Zeitraume das Ende der Heldin herbeizuführen und erklärlich zu machen. So wich z. B. Grillparzer in seiner Behandlung der Herosage von der Überlieferung ab, wie sie noch in Schillers Ballade gewahrt ist, den Verkehr der Liebenden einen vollen Monat dauern zu lassen, und konnte so die Motivierung für den Tod der Hero, die sich in seinem Drama ja nicht ins Meer stürzt, in der Häufung der Aufregungen, dem plötzlichen Sturz aus tiefstem, innerm und äußerm Frieden in Leidenschaft und aufwühlende Ereignisse binnen wenigen Stunden finden. Wo es einer solchen Motivierung nicht bedurfte, ist auch die Zeiteinheit — außer den antiken Dramen — weit weniger

[1]) Wien 1891. I.

beobachtet worden. So im Ottokar, obwohl die an sich weit auseinander liegenden Ereignisse, so eng es nur anging, zusammengedrängt wurden.[1]) Auch die von Lope de Vega meist beeinflußten Dramen, Der treue Diener, Der Bruderzwist, Die Jüdin, erstrecken sich über Tage und Wochen, wenngleich auch hier die Begebenheiten so schnell aufeinander folgen, wie es die gewählte Fabel eben zuließ.

Wir haben somit naturgemäß das gleiche Resultat wie bei der Behandlung der Ortseinheit: möglichste Zusammendrängung, aber doch volle Freiheit, wo es gilt, Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden (Lichtenheld gibt dafür ein treffendes Beispiel aus der Medea) und dem Stoffe in jeder Weise gerecht zu werden. Theorie und Praxis also decken sich hier keineswegs, und zwar haben wir die umgekehrte Erscheinung wie bei Lessing vor uns. Lessing verwarf die Einheiten und beobachtete sie in seinen Werken, Grillparzer fordert die Einheiten und bewahrt sie in seinen Dichtungen nicht. Wohl aber läßt auch seine Dichtung das Ideal der Ästhetik erkennen, indem sie sich bemüht, ihm so nah wie nur möglich zu kommen, und so ist hier der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik in Grillparzers Ästhetik wie Dichtung deutlich wahrzunehmen.[2])

Die Einheit der Handlung.

Was den bisher behandelten Anschauungen Grillparzers als treibendes und gestaltendes Motiv zugrunde lag, ist der unverkennbare Versuch, die dem romantischen Drama eigentümlichen Lebens- und Wirklichkeitselemente mit den Formprinzipien des klassischen Dramas unter einer höheren Einheit zu verschmelzen, und diese Einheit ist der unumstößliche Fundamentalsatz seiner Dramaturgie: Das Drama ist eine Gegenwart.

[1]) Vgl. König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung von Alfred Klaar. Leipzig 1885.

[2]) Der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik auf Grillparzer ist bisher noch nicht hinreichend untersucht worden. In Formen und Motiven seiner Dichtungen lassen sich deutlich Einwirkungen wahrnehmen.

Dieser Versuch, der sich, wie meine Abhandlung nachweisen wird, durch die gesamte Dramaturgie des Dichters verfolgen läßt, ihr das charakteristische Gepräge aufdrückt und geradezu das Lebensprinzip wird, aus dem heraus sie sich nach allen Seiten hin bildet und gestaltet, findet seine vollgültige Erklärung in der Jugendbildung des Dichters, wie sie die Einleitung darzustellen versuchte. Dort wurde bereits darauf hingewiesen, daß Schreyvogels Sonntagsblatt im Anschluß an die Wiener Literaturentwicklung die höchste Verehrung für die Engländer und Spanier mit dem energisch geführten Kampf für das mit Unrecht mißachtete französische Drama in sich und seinen Tendenzen vereinigte, womit es bestimmend auf den jungen Grillparzer eingewirkt hat. Es war nur natürlich, daß die Prinzipien, welche dem englisch-spanischen Drama einerseits und dem französischen Drama anderseits zugrunde liegen und ihr Wesenbestimmendes ausmachen, miteinander in Streit geraten mußten, was dann den Versuch einer Versöhnung erforderlich machte, ohne daß ein solches Streben immer mit bewußter Absicht in Wirklichkeit umgesetzt wurde. In Schreyvogels dramaturgischen Anschauungen ist ein ähnlicher Versuch nicht wahrzunehmen. Der für die Öffentlichkeit arbeitende Dramaturg wußte sich wohl vor den Widersprüchen zu hüten, die ein solches Streben notwendigerweise erzeugen mußte, wenn es weitgehend und energisch wirksam war. Grillparzer schrieb seine Gedanken, Kritiken und Studien nieder, ohne an die Veröffentlichung zu denken und ohne sie systematisch durchzuarbeiten. Da durften und mußten in ihnen mannigfache Widersprüche entstehen, je nach den Eindrücken, unter welchen der Dichter sie niederschrieb.

Bisher freilich konnten sich die von den verschiedenen Gattungen des Dramas abgeleiteten Prinzipien wohl miteinander vertragen, weil sie einem Zwecke — der dramatischen Gegenwartsform — dienstbar waren und in ihrer Wesensverschiedenheit keine an sich kontrastierten Begriffe darstellten, welche als solche einer Versöhnung unter einem höheren Begriffe bedürften. Ganz ohne weiteres aber kann doch die Zusammenschließung nicht erfolgen. Die Franzosen wahrten die Gesetze der Einheiten, indem sie oft dramatische Handlung durch

epische Erzählung ersetzten. Nur so wußten sie der Schwierigkeit des Gesetzes beizukommen. Die Engländer und Spanier wahrten die stetig bewegte dramatische Handlung, indem sie das epische Überspringen von Zeit und Ort an Stelle der dramatischen ununterbrochenen Entwicklung setzten. Beide Kunstprinzipien also, die Wahrung der Einheiten und der stets bewegten Handlung, müssen in ihrer bisherigen Verwendung einer Wandlung und Annäherung unterliegen, wenn der Dramatiker dem Wesen beider Elemente gerecht werden will und tatsächlich in seinem Drama das nur Dramatische, die Gegenwart hinzustellen sucht.

Das Gesetz von der Einheit der Handlung freilich ist dem klassischen wie dem romantischen Drama eigentümlich. Es ist aber verschiedener Auslegung fähig. Vorausgeschickt sei, daß Grillparzer dem Lustspiel eine spezielle Einheit zugewiesen hat, und zwar ist hier wieder der unmittelbare Zusammenhang mit Corneille deutlich zu erkennen. Corneille nämlich hatte ausgeführt: Je tiens . . . que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue . . . Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs intrigues . . . pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre . . [1]) Und so sagt nun auch Grillparzer im Jahre 1850 von einem Preislustspiel: „Die Grundsätzlichen haben eine zweifache Intrigue, nicht aber eine Doppelintrigue, wo zwei nebeneinander herlaufen, was sehr gut angeht, sondern zwei, die hintereinander kommen und sich ablösen. Nun kann ein Lustspiel zwanzig Intriguen als Mittel zu demselben Zwecke haben . . . . aber zwei, das hebt die Einheit des Stückes auf.“ [2])

Der Unterschied von der Lehre des Corneille besteht also nur darin, daß Corneille mehrere Intriguen unter der Bedingung zuließ, wenn man notwendig von einer in die andere fällt, was also doch immer ein Nacheinander voraussetzt, wenn es auch ein Auseinander darstellt. Grillparzer aber läßt nur dann eine Mehrzahl von Intriguen gelten, wenn sie alle als Mittel zu demselben Zwecke dienen. Und diese Umwandlung der Theorie von Corneille bedeutet eine Annäherung an seine allgemeine

[1]) Troisième Discours. S. 202.

[2]) XVIII. 120.

Ansicht von der Einheit einer dramatischen Handlung; denn Corneilles Lehre, daß die Einheit der Tragödie in der Einheit der Gefahr bestehe, hat Grillparzer natürlich nicht mitmachen können. Und darin schloß er sich durchaus den Worten des Aristoteles an, wenn er die Einheit der Handlung nicht eben in der Einheit der Hauptperson erblicken wollte. So zerfällt ein Drama Lope de Vegas trotz der Einheit der Hauptperson ziemlich undramatisch in drei abgesonderte Begebenheiten.[1]) Vielmehr hat Grillparzer für das alte Aristotelische Gesetz eine recht eigentümliche und ziemlich weitherzige Ausdeutung gefunden. Byrons Falieri, so schreibt der Dichter im Jahre 1821, ist zu schwankend, zu wenig fest. Wenn auch solche Charaktere keineswegs für die Tragödie unverwendbar, im Gegenteil von der höchsten Wirkung sein können, muß doch außer ihm etwas Feststehendes sein, was den Kern des Ganzen ausmacht und ihm Haltung gibt. Byron hat versäumt, den Staat von Venedig und sein Verfassungssystem als einen solchen Mittelpunkt hinzustellen, was doch so sehr im Wege lag, und nun fehlt dem Ganzen die dramatisch begründete Haltung, dasjenige, was die eigentliche Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht.[2])

Zu dieser eigenartigen Auslegung des Gesetzes scheint Grillparzer durch die berühmten Abhandlungen Goethes über den Hamlet im Wilhelm Meister angeregt worden zu sein. Im Hamlet liegen ja die Dinge ganz ähnlich wie im Falieri. Auch hier ein schwankender, unfester Charakter, in dem die Einheit des Dramas nicht begründet sein kann. Und so erklärte denn auch Goethe genau wie Grillparzer und bei gleicher Gelegenheit: Es ist tadelnswert, daß in diesem Drama, in dem der Held keinen Plan hat, so viele Umstände und Begebenheiten sind, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind. Es müßte ein fester Punkt in all der Planlosigkeit und Bewegung herausgearbeitet werden. Wilhelm Meister schlägt dazu die „Unruhen in Norwegen“ vor.[3]) —

[1]) XVII, 190. Vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 8.
[2]) XII, 88.
[3]) Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch 5, Kapitel 4.

Die vielleicht durch Goethe gewonnene Erkenntnis ist nicht ohne Fortwirkung auf Grillparzer geblieben, was gleichzeitig beweist, daß er sie keineswegs etwa nur auf Dramen beschränken wollte, die einen schwankenden Charakter zum Helden haben. Gleich im nächsten Jahre — 1822 — wird es in einem Fragment ganz deutlich, wie er in seinem eigenen Schaffen solch einen festen Punkt herauszuarbeiten bemüht ist. Es handelt sich um den Plan zu einem Drama „Kaiser Albrecht", und hier schreibt Grillparzer, nachdem er sich eine Anzahl von geplanten Charakteren verzeichnet hat: „Der Mittelpunkt des Ganzen die Königin Agnes von Ungarn. Sie soll eigentlich in einem Brennpunkt vereinigen, was teilweise zugleich die Haupttriebfeder jedes einzelnen und die Atmosphäre des ganzen Stückes sein soll: das Gefühl des neuen Hauses, das sich mit einem Male auf einen hohen Gipfel gedrängt sieht, und das keinen Wunsch kennt, als sich zu erhalten, zu heben — altius." —[1])

Grillparzer selbst hat nun ein Drama geschaffen, in dem der Held ein schwankender, tatscheuer, haltloser Charakter ist: Kaiser Rudolf im Bruderzwist. Hier ist das Bestreben des Dichters ganz deutlich, außerhalb dieses Charakters nach einem festen Punkte zu suchen und ihn stark zu beleuchten, der die Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht. Es sind die überall im Lande entstehenden Kämpfe und Unruhen, welche den langen schweren Krieg vorahnen lassen, der dreißig Jahre dauern sollte. Das drohende Gespenst dieses Krieges ist die Einheit des Stückes, in welchem der Held keinen Plan hat. Hier decken sich Theorie und Praxis.

In andern Dramen ist es ein streng beharrlicher, konservativer Charakter, der als Vertreter des Staats- und Ordnungsgedankens gegenüber einem fortstürmenden, revolutionären, wenn auch nicht tatscheuen, so doch unberechenbaren Charakter die Einheit des Stückes wahrt: so Kaiser Rudolf gegenüber König Ottokar, Bankban gegenüber Herzog Otto, der Graf von Lara gegenüber König Alphons. Sie bilden einen festen, unverrückbaren Punkt, in dessen Angreifen und Verteidigen die

[1]) XII, 93.

Handlung besteht, in dem sie ihre dramatisch begründete Haltung hat. Sehr ähnlich ist es in „Des Meeres und der Liebe Wellen". Hier ist der Priester, die Verkörperung der Pflicht, ein fester Fels in den Wellen des Meeres und der Liebe, die auf ihn heranstürmen und an ihm zerschellen. In seiner großartigen Trilogie hat Grillparzer selbst „den geistigen Mittelpunkt" klar herausgehoben: eben das goldene Vließ, „das sinnliche Zeichen des Wünschenswerten, mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen," um das aller Kampf und Streit sich dreht.[1]) —

Dem Lustspiel hat ja nun Grillparzer eine spezielle Einheit zugewiesen. „Weh dem, der lügt" aber gehört nicht zu den Intriguenlustspielen, in denen nach Corneille-Grillparzer die Einheit in der Intrigue liegt. Vielmehr ist es auch zu den Dramen zu rechnen, welche in einem festen Charakter, dem beharrlichen Vertreter eines Prinzips ihre dramatisch begründete Haltung haben. Es ist der Bischof Gregor, der mitten in all dem Aus- und Abweichen von dem ewigen Ideale, dem bewußten und unbewußten Lügen der Welt das feststehende Ideal der Wahrheit vertritt und so den Einheitspunkt des Stückes bildet. —

Darin beruht nun ein großer Unterschied des Epos und Dramas, das eben das Drama in einen Mittelpunkt zusammengeht, daß jedes kleinste Teilchen auf ihn Bezug haben muß, während das Epos von einem Mittelpunkt ausgeht und nach allen Seiten sich breitet und dehnt. Damit ist das Verhältnis bereits bestimmt, in dem in ihnen das Einzelne zum Ganzen steht: im Epos ist es nur das des Teiles zum Ganzen, im Drama aber das von Mittel zum Zweck. In einem Briefe an Goethe, den Grillparzer damals noch nicht gekannt haben kann, als er diese Unterscheidung — 1819 — niederschrieb,[2]) hat Schiller ganz die gleiche Sonderung vorgenommen: Des epischen Dichters Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung . . . während der tragische Dichter unsere Tätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und konzentriert. Im Drama kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein,

[1]) XVIII, 186—187.
[2]) XV, 90.

im Epos muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.[1])

Der gleiche Gedanke lag nun schon der Lehre des Aristoteles zugrunde, als er das Drama im Gegensatz zum Epos auf das Wesentliche und Notwendige beschränkte.[2]) Seitdem war unbedingteste Konzentrierung ein Hauptgesetz aller dramaturgischen Theorien wie alles dramatischen Schaffens geblieben. Corneille und Diderot verlangten so gut wie Lessing,[3]) Schiller[4]) und Goethe[5]) die strengste Vermeidung alles Überflüssigen, Beschränkung auf das Notwendige als die erste Eigenschaft eines Dramatikers. Der Tradition des Gesetzes mußte auch Grillparzer sich fügen. Konzentrierung ist das Haupterfordernis eines Dramas. Nicht eine einzige überflüssige Szene, nicht ein einziger entbehrlicher Charakter darf in der Komposition des Dramas stehen bleiben. Ja, ein jedes Wort muß eine unverkennbare Richtung nach dem Zwecke des Stückes oder der Szenen haben. Bei Goethe ist das nicht der Fall. Daher kann ihn auch Grillparzer keinen dramatischen Dichter nennen.[6]) Ebenso ist Zedlitz ein Epiker, kein Dramatiker, weil er die unverwandte Rücksicht aufs Ganze nicht kennt, welche das erste Erfordernis des tragischen Dichters ist.[7]) Alles Zwecklose ist undramatisch.[8]) Der innere Zusammenhang des Dramas besteht darin, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede eines befriedigen muß.[9]) Gleicht das Epos dem See, dessen Teile ruhig nebeneinander liegen und in ihrer Gesamtheit sich zum Ganzen runden, so ist das Drama ein Strom, in dem jeder kleinste Tropfen nach einem Ziele hin drängt und stürzt. Uhlands Dramen gleichen dem See, nicht dem Strome.[10]) Man

[1]) An Goethe, 21. April 1797.
[2]) Poetik, Kap. 17, 18.
[3]) IX, 256; X, 144 u. öfter.
[4]) An Goethe, 2. Oktober 1797.
[5]) Eckermann, 13. April 1823.
[6]) XVI, 148—149. XVIII, 57.
[7]) XVIII, 138—142.
[8]) XVI, 148, 149, 167. Vgl. die spanischen Studien.
[9]) XV, 102.
[10]) Foglar S. 7. Aus dem Tagebuche der Freiin von Knorr. Jahrb. V. S. 332—33.

denke an Grillparzers und Schillers Lehre: Das Epos ist Umsicht, das Drama Ansicht. Diese Unterscheidung besagt im Grunde ganz dasselbe wie das Gleichnis vom See und Strom. Liegt der See ruhig, unbewegt, in weiter Ausdehnung vor mir, so muß ich ihn umschauen, will ich sein Bild von allen Seiten in mich aufnehmen. Nach einem einzigen Punkte hin aber richtet der Strom meinen Blick. Ich sehe ihn an und gewahre seinen rastlos stürmenden Lauf, der, wie die Gegenwart, in jedem Momente ist und nicht mehr ist.

Wie die Gegenwart! Auch das Gesetz der strengen Konzentrierung konnte Grillparzer im Jahre 1839 aus der dramatischen Gegenwartsform herleiten. Nicht eine Reihe von Bildern, sondern ein Bild soll das Drama sein; man muß es überschauen können.[1]) Ganz das gleiche Gesetz hatte Aristoteles bereits aufgestellt.[2]) Daher muß der Dramatiker auch einen Stoff wählen, wo alle Strahlen in einen Punkt zusammenführen.[3]) Das haben in höchstem Maße die französischen Dramatiker, Corneille und Racine, getan, an denen Grillparzer das Gesetz strengster Konzentration, unbedingtester Unterordnung aller kleinsten Teilchen unter einen Zweck, peinlichster Beschränkung auf das Wesentliche und Notwendige wohl praktisch erlernen konnte.

Dieses Gesetz aber war nicht dazu geeignet, dem Wesen seiner eigenen Kunst und Ästhetik ganz gerecht zu werden. Es konnte seinen ausgeprägten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen,

[1]) Foglar S. 7.

[2]) Poetik, Kap. 24.

[3]) Foglar S. 7 Vgl. zu diesen Gesetzen auch die Bemerkung zu Jean Paul, er neige zur Miniaturmalerei. Ein Dramatiker soll aber al fresco malen, schon Goethe tut es zu wenig. XVIII, 79. Der auf die Dramatik angewendete Vergleich von Miniatur- und Freskomalerei stammt natürlich aus der berühmten Stelle der Hamburger Dramaturgie, wo Lessing die Miniatur der Franzosen mit der Freskomalerei Shakespeares vergleicht. Interessant ist es übrigens, daß Grillparzer ungefähr 10 Jahre vorher, 1810, als er die Wandlung zu Goethe durchgemacht, in sein Tagebuch schrieb, er sei durch Goethe in eine ganz andere Welt versetzt worden: „Es waren nicht mehr die zwar kräftigen, aber rauhen Pinselstriche (Schillers), da war, möchte ich sagen, keine Freskomalerei mehr, die Zartheit des Miniaturmalers hatte ich mir zum Muster genommen . . .“ Tgb. S. 30, Nr. 42.

die sinnliche Lebendigkeit des natürlichen Geschehens, die Grillparzer über alles liebte, mußte unter dem Zwange der starren Einheit, dem Gesetz der Konzentration notwendig hinschwinden. Kein zweiter Dramatiker der Weltliteratur hat dieses Gesetz so völlig außer acht gelassen wie Lope de Vega, des Dichters vergötterter Liebling. Nicht daß Grillparzer blind dafür gewesen wäre. Er machte in jeder seiner Studien über ihn auf die Fülle zweckloser, überflüssiger und daher undramatischer Szenen und Personen aufmerksam. Da werden Fäden angeknüpft, die gleich wieder zerreißen, das scheinbar von vornherein Beabsichtigte in den Hintergrund gedrängt und neuen Beziehungen Platz gemacht. Von Konzentration, Beschränkung, Einheit ist nicht die Rede. Er aber bietet Leben und Bewegung, sinnlichen Reichtum mannigfaltiger Erscheinungen, wie kaum das bunte, vielgestaltige Dasein, die Wirklichkeit, ihn zu bieten vermag. Und das ist es, was Grillparzer immer von neuem berückt und fesselt. Das ist Poesie in seinem Sinne, die von den logischen Forderungen des Geistes noch ungebändigt ist und aus reinstem genialen Schaffenstriebe heraus, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, eine Welt von Leben und Dasein gestaltet. Grillparzer selbst gibt einmal ein sehr prägnantes Beispiel der von ihm so unendlich geliebten Mannigfaltigkeit: „In dem Ganzen ist mir nichts Ingeniöses aufgefallen, als wenn Gerardo, der den Don Antonio herausgefordert und nicht überflüssigen Mut hat, bei seinem Sekundanten, dem spanischen Hauptmann, vorläufig Lektionen im Fechten nimmt. Ein so einfaches und aus der Sache genommenes Mittel, Mannigfaltigkeit in die Ereignisse zu bringen, daß es der Beachtung und Nachahmung zu empfehlen wäre, wenn das Walten des Talentes überhaupt nachzuahmen stünde.“ [1] —

Je mehr sich nun Grillparzer in Lope de Vega hineinlebt, desto weniger kann ihn die starre Einheit der französischen Tragödie befriedigen. Die französischen Klassiker, so schreibt er im Jahre 1862 nieder, haben die Einfachheit der griechischen Stoffe nachgeahmt und nicht beachtet, daß bei

[1] XVII, 53.

den Griechen der Chor, die Musik, der Tanz schon von selbst eine Mannigfaltigkeit hineinbrachten.[1]) Geht also Lope de Vega in seiner Vernachlässigung der Einheit allzuweit, so haben die Franzosen sie allzusehr übertrieben. Lope de Vegas eminent poetisches Schaffen mußte den hochentwickelten künstlerischen Formensinn Grillparzers abstoßen. Die künstlerisch vollendete Form der französischen Meister konnte seinen hochentwickelten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Nur die Vereinigung der klassischen Einheit mit der romantischen Mannigfaltigkeit kann das Ideal einer Komposition ergeben, und so schreibt Grillparzer auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst — im Jahre 1837 — die Worte nieder: „Den Gedanken festzuhalten auch in einem größern poetischen Werke, ist nicht schwer, wenn man die Teile über der Idee des Ganzen vernachlässigen will. Aber mannigfaltig und lebendig bis ins kleinste sein, und dabei doch nie den Grundgedanken aus den Augen zu verlieren, das ist die Schwierigkeit.“ [2]) Schiller hat dieses Ideal wohl angestrebt, er hält die Mitte zwischen dem Allzuengen der Franzosen und dem Allzuweiten der Engländer und Spanier.[3]) Einerseits hat aber doch Shakespeare seine Form nicht zum Vorteil erweitert,[4]) anderseits kann von einer bis ins kleinste gehenden Mannigfaltigkeit bei ihm nicht die Rede sein. Was Grillparzers Ideal ausmacht, das ist eben nichts anderes als die Vereinigung französischer Einheit mit spanischer Mannigfaltigkeit, von Racines Form mit Lope de Vegas Leben.

Im Jahre 1834 hatte Grillparzer die aufschlußreichen Worte niedergeschrieben: „Ich weiß, daß ich es nie erreichen werde, nach was ich strebe in der dramatischen Poesie: das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht. Man wird es vielleicht nicht einmal ahnen, daß ich es gewollt, und doch kann ich nicht anders.“ [5]) Diese

---

[1]) XVI. 126. Ganz den gleichen Vorwurf hat A. W. Schlegel gegen die Franzosen erhoben. Wiener Vorlesungen II, 18. Vorlesung S. 33.

[2]) XV, 65.

[3]) XVIII, 74, Jahrb. I, 281.

[4]) XIII, 172.

[5]) XVIII, 160.

kleine Aufzeichnung spricht mit vollendeter Klarheit aus, wie innig hier Dichtung und Ästhetik Hand in Hand gehen. Seitdem sich zuerst im Treuen Diener der Einfluß Lope de Vegas geltend machte, ist dieser Versuch, die Einheit der Form mit der Mannigfaltigkeit des Geschehens, das klassische mit dem romantischen Prinzip zu versöhnen, dasjenige, was Grillparzers Dramen ihr ganz eigentümliches Gepräge aufdrückt. Die Art nun, wie Grillparzer Einheit und Mannigfaltigkeit miteinander zu verbinden sucht, ist sehr deutlich in seinen Dramen zu erkennen. An Lope de Vega konnte er es nicht genug bewundern, wie er es verstand, scheinbare Nebenmotive aufzugreifen und zu verwerten, wodurch er seine Dichtungen dem natürlichen Geschehen, dem sinnlichen Reichtum der wirklichen Erscheinungen nahe brachte. Lope aber gestaltete solche Nebenmotive zu selbständigen Szenen, die ihrerseits wieder zu weiteren Auftritten und Geschehnissen führten, so daß schließlich die Dinge jeglichen Zusammenhang mit der Idee des Ganzen verloren. Das konnte Grillparzers hochentwickelter Formsinn nicht dulden. Er wahrt die Einheit des Werkes, indem er keine Szene stehen läßt, die nicht in einer unverkennbaren Beziehung zum Ganzen, der Idee des Stückes, dem Gange der Handlung, der Entwicklung der Charaktere steht. Innerhalb dieser Szenen aber, die sich zu einer festen Einheit zusammenschließen, übt er Lope de Vegas Kunst. Jedes kleinste Motiv das am Wege liegt, wird aufgegriffen und weiter geführt, die Eintönigkeit der Situation durch viele kleine Ausbeugungen unterbrochen, Leben und Bewegung in die zu ganz bestimmtem Zwecke gestaltete Szene gebracht. Auf diese Weise nimmt er dem Mannigfaltigen die Selbständigkeit, wie es Lope de Vega nicht getan, und arbeitet es in die Einheit hinein, indem er Form und Leben, das Klassische und Romantische zu höherer Einheit zu verschmelzen trachtet. —

Bühne und Publikum.

Aus der dramatischen Gegenwartsform konnte Grillparzer naturgemäß auch einen Lieblingsgedanken seiner Dramaturgie herleiten, das Verhältnis des Dramas zur Bühne. Mit einem

Nachdruck wie kein zweiter unserer großen Dramatiker hat Grillparzer den Kampf gegen jedes Drama geführt, das nicht mit unmittelbarer Rücksicht auf die Bühnendarstellung geschrieben wurde. Das Drama ist eine Gegenwart und kann als solche erst durch die lebendige Aufführung ins rechte Licht gesetzt werden. All jene aus der Gegenwartsform abgeleiteten Forderungen von augenblicklicher Wirkung, Verbannung der Innigkeit und Reflexion, das stete Umsetzen alles Unsinnlichen in ein Sinnliches, das Gesetz der drei Einheiten wie der stets bewegten, lebendigen Mannigfaltigkeit, das alles erhält seine volle Bedeutung erst, wenn die tote Buchform zum lebendigen Bühnenleben erweckt wird. Denn nur das, was gespielt wird, lebt, und ein gelesenes Drama ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung.[1]) Grillparzer ging sogar so weit, den Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch aufheben zu wollen, als er die Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas gewonnen hatte. Da schreibt er 1837, die Unterscheidung zwischen Dramatischem und Theatralischem sei ganz falsch. Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt. Das Theater ist der Rahmen des Bildes, in welchem die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zueinander haben. Über den Rahmen hinaus sind sie nicht mehr mit einem Blick zu umfassen, die Anschauung wird schwächer und verwirrt sich, sie nimmt mehr die Form der epischen Sukzession als der dramatischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart an.[2])

Nur einmal hat Grillparzer — 1836 — eine Ausnahme konstatiert: „Hier einer von den wenigen Fällen, wo das Theatralische und Dramatische voneinander abweicht. Dramatisch läßt sich nichts dagegen einwenden.“ Aber auch hier noch der Zusatz: „Es ist übrigens die Frage, ob es sich denn doch nicht auch darstellen ließe.“[3])

Mit Rücksicht auf die Bühne will Grillparzer den körperlichen Schmerz aus dem Drama verbannt wissen. Der Grund zeigt deutlich die Reminiszenz an Lessing. Denn

[1]) XIX, 152. Littrow-Bischoff S. 162.

[2]) XV, 91. Vgl. XV, 103 (1842) u. Otto Ludwig, Shakespearestudien S. 77.

[3]) XX, 51.

ganz wie Lessing im Laokoon, so sagt auch Grillparzer: In einen Seelenschmerz kann sich der Schauspieler durch seine Einbildungskraft vollkommen hineinversetzen, nicht aber auch in einen körperlichen, so daß dieser immer als offenbare Lüge sich darstellt.[1]) Die Rücksicht auf die Bühne ist wie durch des Dichters Dramaturgie, so auch durch seine speziellen Kritiken und Studien zu verfolgen. Er preist Schillers und Ponsards Rhetorik, weil sie zwar nicht den Bedürfnissen der Poesie, wohl aber denen des Theaters völlig angemessen ist.[2]) Er meint: Man sage nicht: es geht den Dichter wenig an, ob ein Schauspieler für seine Rolle sich finde oder nicht. Denn wenn das nicht geschieht, so hat der Dichter offenbar selbst keine künstlerische Anschauung seiner Gestalt gehabt.[3]) Überhaupt ist die Nichtdarstellbarkeit eines Stückes immer ein Zeichen, daß es sich der Dichter beim Schaffen nicht recht vorstellen konnte. Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt.[4]) Diese aus eigenster Erfahrung geschöpfte Lehre können Lessings und Schillers Aussprüche über die Art ihres Schaffens bekräftigen.[5]) Man wird aber doch noch einen Unterschied machen müssen, ob der Dramatiker die bretterne, eng begrenzte, die Wirklichkeit vortäuschende Theaterbühne, oder aber die wahre, unbegrenzte und in ihrer Idealität wirkliche Bühne der inneren Anschauung vor Augen hat, ob er — um eine feine Unterscheidung Grillparzers zu gebrauchen — sein Werk beim Schaffen „sieht“ oder „schaut“.[6]) Die Erfahrung aber lehrt, daß oft stark ge-

[1]) XV, 90. Lessing IX, 24.

[2]) XVI, 148, 45. Briefe S. 200.

[3]) XVIII, 110.

[4]) Briefe Nr. 45, S. 64. Foglar S. 7, XVIII, 135.

[5]) Schiller an Goethe 26. Dezember 1797. Lessing, Theatralische Beiträge, IV, 75. Vgl. auch Aristoteles (Poetik, Kap. 17), der es dem Dichter zum Gesetz machte, daß er sich bei der Gestaltung der Handlung und der sprachlichen Ausarbeitung alles möglichst greifbar vor Augen stellte. Auch die Bewegung und Stellung seiner Personen muß er sich deutlich vergegenwärtigen. Sonst wird sein Drama auf der Bühne immer einen schlechten Eindruck machen. Vgl. auch Hebbel, Vorwort zur Maria Magdalene. XI, 53.

[6]) Denkwürdigkeiten von Fr. Grillparzer. Nach mündlichen Mitteilungen Otto Prechtlers. Von Adam Müller-Guttenbrunn. Beilage zur Allgemeinen Ztg. 1882 Nr. 217 f.

schaute Gestalten den Eindruck auf den Sehenden verfehlen, und das möchte ich trotz manch gegenteiliger Behauptungen auch von Grillparzers Dramen annehmen.

Grillparzer selbst hat einmal von Goethe im Gegensatz zu Schiller erklärt, seine Gestalten verlieren in der Darstellung. Seine Bildlichkeit ist für die Imagination, die Anschauung. In der Wirklichkeit, auf der Bühne verliert sich der zart poetische Anhauch mit einer Art Notwendigkeit, während Schillers Bildlichkeit erst auf der Bühne zur vollen Geltung kommt.[1]) Man kann von Grillparzers eigenen Dramen etwas Ähnliches sagen: seine Gestalten wirken meist mehr in der Anschauung als auf der Bühne. Es ist nicht seine Art, die Farben so stark aufzutragen, wie Schiller es tut, und wie es die Theaterwirkung — wenigstens bei der gewöhnlichen Bauart der modernen Theater — erfordert. Das tritt nicht nur in der äußeren Zeichnung der Charaktere und dem unendlich natürlich gehaltenen, auf alle Rhetorik verzichtenden Dialog deutlich hervor, sondern vor allem auch schon in der Wahl der tief innerlich sich abspielenden tragischen Konflikte und der feinen, oft unendlich komplizierten Charaktere, die sich niemals auf der Bühne ganz erschließen werden. Dazu kommt noch, daß die Stimmung, der Duft über Grillparzers Gebilden und die tiefste Innerlichkeit seiner Empfindung das grelle Lampenlicht nur schwer vertragen können, daß die Bühne ein Undefinierbares von ihnen streift, wie Staub von Schmetterlingsflügeln. Was Schlegel einmal von Goethe sagte, das möchte ich auch von Grillparzer trotz seines scharfen Protestes, der sich wohl erklären lassen wird, behaupten: er ist ein unendlich dramatischer, aber kein theatralischer Dichter.

Wohl hat auch er, wie er es theoretisch verlangte, den „Effekt" angestrebt. Aber nach eigenem, mehr als beredtem Zeugnis war ihm die Schaubühne verhaßt, und es ärgerte ihn, wenn er den Theatereffekt erreicht hatte. Und doch, meinte er, hielt ihn eine innere Notwendigkeit auf diesen Bahnen.[2]) Nichtsdestoweniger haben seine Tragödien oft die Wirkung

[1]) XIX, 135. Foglar S. 32.
[2]) Tgb. Nr. 131, S. 70.

auf der Bühne verfehlt. Er war seiner Natur nach zu fein und still für das Theater. Es graute ihm auf der Bühne vor seinen eigenen Schöpfungen. Er konnte, wie er selbst sagte, obwohl er ein Theaterdichter sei und für die Bühne schreibe, doch seine Gestalten nicht in der grellen Beleuchtung sehen, die er innerhalb seiner vier Wände in Dämmerstunden geschaut.[1]) Als „Des Meeres und der Liebe Wellen" bei seiner ersten Aufführung keinen Erfolg gehabt hatte, gewann ein beruhigendes Gefühl in ihm die Oberhand, aus der Knechtschaft des Publikums und des Beifalls gekommen zu sein, nur ein Mensch sein zu dürfen, ein innerlicher, stille Zwecke verfolgender, nicht mehr an Träumen, an Wirklichkeit Anteil nehmender Mensch.[2]) Daß er eine unüberwindliche Scheu vor der Öffentlichkeit nicht los werden konnte, hat er ebenfalls selbst gestanden. Und doch hat er gerade, wie kein anderer, den Kampf gegen das Drama geführt, das nicht mit Rücksicht auf Bühne und Publikum, d. h. die Öffentlichkeit, geschrieben wurde.

Schiller, der Theaterdichter par excellence, hat trotz der gleichen Überzeugung, daß die Bühnendarstellung die notwendige Ergänzung der dramatischen Poesie sei, doch — vor allem im Briefwechsel mit Goethe — manch Bedenken gegen die notwendige Rücksicht auf das Theater ausgesprochen. Er hielt sie für eine etwas unwürdige Beschränkung der dramatischen Poesie, wie er und Goethe, was wir gleich noch hören werden, ja auch ganz anderer Ansicht in Betreff des Publikums, wie Grillparzer, waren. Grillparzer hat solche Bedenken niemals geäußert, und die Erklärung dieser, meiner Meinung nach, merkwürdigen Erscheinung liegt darin, daß hinter Grillparzer dem Dichter der beste Bühnenkenner und Dramaturg, Joseph Schreyvogel, gestanden hat, der ihn treibend und anfeuernd auf die Bahn lenkte, die Grillparzer aus innerer Notwendigkeit zu gehen glaubte. Ein geborener Theaterdichter war Grillparzer nicht; zu einem solchen hat ihn Schreyvogel zu machen gesucht. Das lassen schon die Veränderungen ahnen, die er mit Rücksicht auf die Anschaulichkeit der Bühne in der Ahnfrau vor-

[1]) A. a. O. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 217 f.
[2]) XVIII, 191.

genommen, das läßt auch der Umstand erkennen, daß die späteren Werke Grillparzers aus den dreißiger und vierziger Jahren mit weit weniger Rücksicht auf die Bühne geschrieben wurden, was keineswegs auf ein Nachlassen der Gestaltungskraft zurückzuführen ist. Das läßt aber vor allem die völlige Übereinstimmung der beiden Männer in ihren dramaturgischen Anschauungen erkennen.

Hatte Grillparzer den Unterschied zwischen einem Dramatischen und Theatralischen aufheben wollen, so hatte Schreyvogel ganz das gleiche und zwar überdies mit direkter Beziehung auf Grillparzers Sappho getan: Einige Beurteiler sprechen dem Verfasser der Sappho kein dramatisches Talent, sondern nur Anlage zum Theaterdichter zu, welches, wie bekannt, etwas Verächtliches ist, obwohl Sophokles, Euripides, Aristophanes, Plautus, Terenz, Shakespeare, Calderon, Corneille, Racine und Molière sich bloß deshalb einbildeten, dramatische Dichter zu sein, weil sie Dichter für das Theater waren.[1]) Es liegt ja in der Natur der Sache, daß Schreyvogel, der sein Lebenswerk in der Arbeit für die Bühne erblicken mußte, mit noch schärferen Waffen als Grillparzer den Kampf gegen das Lesedrama und das gelesene Drama sein Leben lang geführt hat: Ein Schauspiel ist gemacht, um auf der Bühne gesehen zu werden. Davon hat es den Namen. Ich habe keinen Begriff davon, wie man eine gute Komödie oder Tragödie geschrieben haben und darüber gleichgültig sein kann, ob sie aufgeführt wird oder nicht. Außer den neueren deutschen Dichtern (Schreyvogel denkt vor allem an Schiller und Lessing)[2]) haben auch die dramatischen Schriftsteller aller Zeiten und Völker keinen Begriff von einer solchen Gleichgültigkeit gegen den theatralischen Erfolg ihrer Werke gehabt. Von Äschylus und Aristophanes angefangen bis zum Gozzi und Beaumarchais ist es nie einem dramatischen Genie eingefallen, statt für die Bühne für die Lesekabinetts zu schreiben. Diese Erfindung blieb unserer Zeit und unseren Landsleuten vorbehalten.[3]) Von

[1]) Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho. Wiener Zeitschrift 1818 Nr. 84—85.

[2]) Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 69, 73.

[3]) Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 1, S. 157 ff. Bd. 2, S. 71 ff.

dem Zeitpunkt an aber, wo sich eine Kunst von ihrer natürlichen Bestimmung entfernt und die Gegenprobe der praktischen Anwendung entbehrt, muß sie in das Willkürliche und endlich in das ganz Zweckwidrige ausarten.[1])

Damit ist nun schon ganz von selbst das Verhältnis des Dramatikers zum Publikum bestimmt, und es ist ganz natürlich, daß sich auch hier eine durchgehende Übereinstimmung zwischen den Ansichten des Dichters und Dramaturgen feststellen läßt. — Das Publikum, erklärte Schreyvogel, ist der natürliche Richter der theatralischen Kunst.[2]) Nicht ein gesetzkundiger Richter, meint Grillparzer, wohl aber eine Jury, die ihr Schuldig oder Nichtschuldig nach gesundem Menschenverstande und natürlicher Empfindung ausspricht.[3]) Wenn die Handlung, lehrt Schreyvogel, den Zuschauer nicht ergreift, wenn sie ihn nicht wider seinen Willen bis zum Schlusse mit fortreißt, so hat sie keine dramatische Kraft.[4]) Die Menge ist es, an deren Urteil dem Dichter etwas liegen muß. Euripides, Plautus, Shakespeare, Molière und Gozzi suchten und erhielten den Beifall der Menge.[5]) Und ganz ebenso sagte nun auch Grillparzer, der stille, zurückgezogene Poet: Das Publikum ist die beste Kontrolle für den dramatischen Dichter. Was seine Wirkung auf das Publikum verfehlt, kann kein gutes dramatisches Werk sein. Der Fehler liegt dann unbedingt im Stücke.[6])

Grillparzer hat sich hier mit vollem Bewußtsein in Gegensatz zu Goethe und Schiller gestellt, wie es eben auch Schreyvogel getan. Der Grundsatz der Klassiker, sich nur an die Gebildeten zu wenden, ist verkehrt und sehr gefährlich. Sie konnten eben an ihren kleinen Orten den Eindruck dieser

[1]) A. a. O. II, 72. Vgl.: Über die bisher gemachten Versuche etc. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Herrmann, ein Heldenspiel von Fouqué. Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83.

[2]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. I, 162.

[3]) XVI, 27 u. öfter.

[4]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. II, 187.

[5]) Sonntagsblatt I, 93. Vgl. Über die bisher gemachten Versuche etc.

[6]) Wartenegg a. a. O. S. 19, 21, 36. XV, 102. XVI, 27. XIII, 189. Jahrb. IV, 341.

großartigen Erscheinung „Publikum“ nie empfinden.[1]) Des Dichters höchste Aufgabe ist es, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Der unzweideutige Ausdruck der allgemeinen Menschennatur aber ist die Stimme der allgemeinen Menschheit. Ihr Symbol ist das Publikum, aus dem das Gefühl der Menschheit als Ganzes mit Ausschließung aller Individualität zum Dichter spricht. Nur das Publikum kann es dem Dichter sagen, ob er mit seiner Darstellung die allgemeine Menschennatur getroffen hat.[2]) Mit starker Ähnlichkeit des Gedankens hatte Schreyvogel gelehrt: Die Poesie, die nicht auch das Volk ergreift, ist schwerlich die rechte, gewiß nicht die rechte theatralische Poesie. Die Deutschen der jetzigen Zeit möchten gerade diejenigen Zuschauer sein, in deren Empfänglichkeit Shakespeare und Calderon selbst das, was an ihren Werken allgemeingültig und unvergänglich ist, wie in einer Gegenprobe prüfen und bewährt finden könnten. Was, nachdem es die Engländer und Spanier zu Shakespeares und Calderons Zeit ergriffen und entzückt hat, auch uns noch ergreifen und entzücken kann, muß das wahrhaft Schöne sein und wirken, solange die Kunst und die menschliche Kultur selbst nicht in einer allgemeinen Barbarei untergeht.[3])

---

[1]) XIII, 189; XVI, 27. Hier muß aber bemerkt werden, daß der junge Schiller eine ganz andere, mit Grillparzer völlig übereinstimmende Anschauung vom Publikum gehabt hat. Wie Grillparzer einen ganzen Aufsatz über das Thema schrieb: „Also nur die Künstler verderben die Kunst“ (XV, 32), so hatte Schiller einst gesagt: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.“ Später hat Schiller eine solch hohe Auffassung vom Publikum allerdings nicht beibehalten. — Über das Wesen und die Wichtigkeit des Faktors „Publikum“ siehe jetzt die geistvolle Einleitung zu Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Lpz. 1904.

[2]) XIII, 189; XIV, 27; XV, 69. Vgl. XIX, 126; III, 147 (vox populi).

[3]) Über die bisher gemachten Versuche etc. a. a. O.

Es tritt hier somit ungemein deutlich hervor, wie Grillparzer sich von den Anschauungen seines Freundes und Beraters beeinflussen ließ, wenn sie auch nicht ganz seiner innersten Natur entsprachen. Denn wie kein eigentlicher Theaterdichter, so ist auch Grillparzer nie — mit Ausnahme seines ersten Werkes — ein eigentlicher Volksdichter gewesen, der, wie Schiller, das große Publikum zu packen, hinzureißen versteht.

Kapitel II.

Die innere Form.

Aus der äußeren Form des Dramas konnte Grillparzer mit Leichtigkeit die Bestimmung der inneren Form gewinnen. Und wieder begegnen wir der gleichen Erscheinung: was er von Anfang an als Gesetz erkannt und aufgestellt hatte, das leitete er später aus dem Mittelpunkte, dem Lebensprinzip seiner Dramaturgie her und fügte es so dem großen Zusammenhang seiner Anschauungen ein, die sich auf diese Art zu einem System gestalteten. Im Jahre 1819 hatte er geschrieben: Das Wesen des Dramas ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität. Im Laufe der wirklichen Welt nehmen wir einen unfaßlichen Urheber des Ganzen an und weisen das, was unserer Beschränktheit unzusammenhängend erscheint, einem großen und unbegreiflichen Zusammenhang zu. Im Gedichte aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung, erkennen ihn als einen unseresgleichen und sind daher wohl berechtigt, anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere und überhaupt für die menschlich-endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand, von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie wie jedes innere Vermögen nicht losmachen kann (wie wir schon hörten, ein Gedanke Kants), unbedingt verwirft oder die wenigstens beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt.[1]) Dem gleichen Gedanken begegnen wir im Jahre 1825.[2]) Was er hier nun Wirklichkeit, Existenz

[1]) XV, 86.
[2]) XVIII, 188.

genannt hatte, das eben bezeichnete er im Jahre 1834 mit „Gegenwart“: Die Wirklichkeit zwingt die Sinne, Kausalität den Geist, und was als Gegenwart gelten will, muß vor allem als Ursache und Wirkung streng verknüpft sich erweisen. Daher verweigert das Drama dem Zufall sein Spiel.[1]) In seiner Selbstbiographie schreibt dann der Dichter mit klaren Worten nieder: Wie die Gegenwart die äußere Form des Dramas, so ist seine innere Form die Notwendigkeit.[2]) —

Mit dieser Lehre hat sich Grillparzer wiederum einer Tradition eingeordnet, die, von Aristoteles beginnend, sich durch die Jahrhunderte fortpflanzte. Aristoteles hatte in seiner Poetik die Aufgabe des Dramatikers dahin bestimmt, daß er nicht das Geschehen zu berichten habe, sondern das, was geschehen kann, was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen muß. Darin beruht der große Unterschied des Dichters vom Historiker, der nur berichtet, was geschehen, nicht wie es so geschehen mußte. Deshalb ist die Dichtung philosophischer als die Geschichte.[3]) Diese bedeutsame Lehre hatten die französischen Ästhetiker, auch Corneille, freilich mit starkem Mißverstehen, übernommen. Lessing warf Corneille die Vernachlässigung des Gesetzes vor: Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen, jedes Ungefähr wird ausgeschlossen, alles, was geschieht, kann nicht anders geschehen.[4]) Naturgemäß schlossen sich auch Schiller und Goethe dieser wichtigsten dramatischen Lehre an: Der Dramatiker steht unter der Kategorie der Kausalität.[5]) Man darf dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben, niemals aber kann er tragische Situationen hervorbringen und muß daher aus dem Drama verbannt werden.[6]) —

Aus dieser Forderung unbedingtester Notwendigkeit hatte schon Aristoteles ganz von selbst die Bestimmung einer dra-

---

[1]) XV, 75.
[2]) XIX, 109.
[3]) Poetik, Kapitel 9.
[4]) Hamb. Dram. IX, 308.
[5]) Vorrede zum Fiesko. An Goethe 25. April 1797.
[6]) Über epische und dramatische Dichtung.

matischen Handlung gewonnen, wie sie sich bis zu Grillparzer hin und über ihn hinaus fortpflanzte: Die Handlung ist eine Zusammensetzung von Begebenheiten, die durch das Gesetz der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit miteinander verbunden erscheinen.[1]) Diese Erkenntnis haben die Franzosen,[2]) Lessing,[3]) Schiller[4]) und viele andere unendlich häufig wiederholt. Sie alle machen einen scharfen Unterschied zwischen Handlung und Begebenheit in der Art, wie Aristoteles ihn zwischen *μῦθος* oder *πρᾶξις* und *πράγματα* gemacht hatte: die Handlung ist eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheiten. So schreibt denn auch Grillparzer im Jahre 1822: Nicht auf die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründung kommt es dem Dichter an.[5]) 1836 unterscheidet er scharf zwischen Handlung und Begebenheit;[6]) um 1850 schreibt er von einem Drama Lope de Vegas: „Der Kausalnexus der Ereignisse ründet sich zur Handlung;“[7]) während er 1841 von Shakespeares Julius Cäsar meinte, das Stück ende als eine Begebenheit, statt daß es zur Handlung geworden wäre.[8]) Soweit also schließt sich Grillparzer völlig der von Aristoteles beginnenden Tradition an.

Nun aber war die Aristotelische Unterscheidung von Handlung und Begebenheit (oder Geschehnis, Ereignis) von Batteux mit Bezug auf die Fabel noch auf eine andere Art erklärt worden, und gegen diese Lehre wendete sich Lessing in den Literaturbriefen wie seiner Abhandlung über die Fabel: Batteux' Erklärung der Handlung, daß sie eine Unternehmung sein müsse, die mit Wahl und Absicht geschieht, paßt nicht auf die Fabel, sondern das Drama. Diese muß außer der Absicht des Dichters auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben.[9]) Auf Grund dieser Lessingschen Definition

[1]) Vgl. Poetik, Kapitel 6.
[2]) Vgl. z. B. Corneille: Troisième Discours S. 203 u. öfter.
[3]) Hamb. Dram. IX, 343.
[4]) Tragische Kunst X, 35, 36.
[5]) XV, 92.
[6]) XV, 92.
[7]) XVII, 141.
[8]) XVI, 169.
[9]) A. a. O. VIII, 187; XII, 434.

nannte nun Grillparzer im Jahre 1839 die Handlung ein Ereignis, dem Absicht zugrunde liegt. Diese Absicht kann aber entweder in dem Subjekt der Tätigkeit liegen oder ihrer Tätigkeit von außen entgegengesetzt werden.[1]) Um 1850 kommt er noch einmal auf die gleiche Unterscheidung zurück, indem er sich noch näher an Lessing anlehnt: Lope de Vega fehlt das Absichtliche, welches aber gerade das ist, was die Handlung von der Begebenheit unterscheidet. Diese Absicht kann aber entweder in den handelnden Personen liegen oder in dem Dichter (dieses von Lessing angeführte Moment hatte noch 1839 gefehlt) oder in den Begebenheiten selbst.[2]) — Demnach wäre also die dramatische Handlung eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheiten, denen je eine Absicht zugrunde liegt.

In diesen Definitionen fehlt nun aber noch ein wichtiges Motiv, das sich ebenfalls von Aristoteles herleitet und abgetrennt auch bei Grillparzer zu finden ist: die Verwicklung und Entwicklung oder Schürzung und Lösung des Knotens. Beide Formen des Gesetzes hat Grillparzer angewandt. Im Jahre 1841 schrieb er: „Aber warum ist denn eine Verwicklung und Entwicklung dem Drama notwendig? Weil nur unter dieser Form die Handlung jenen Grad der Lebhaftigkeit erhält, der den Eindruck der Gegenwart erzeugt.“[3])

Das Gesetz der Verwicklung und Entwicklung enthält das wichtige Prinzip des dramatischen Kampfes und Friedens in sich, wenn es auch nicht deutlich ausgesprochen ist. Das Wesen des Dramas ist der Kampf der Gegensätze und die endliche Auflösung und Vereinigung, ohne Kampf fehlt das Handlung erzeugende und fortentwickelnde Motiv. Der Kampf ist der dramatische Selbstzweck, der Inhalt dramatischer Dichtung. Daher kann eine Absicht nicht genügen, um die Begebenheit zur Handlung in ihrer Vollständigkeit zu machen. Vielmehr müssen zwei durch Absicht erzeugte Begebenheiten, d. h. Handlungen, aufeinanderstoßen, um eine dramatische Handlung zu erregen. Im Jahre 1834 notiert sich Grillparzer

[1]) XV, 93.
[2]) XVII, 110—111.
[3]) XVI, 69. Vgl. XVIII, 85, 109.

einen Ausspruch Victor Hugos: „On nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées", und setzt dazu: „Im ganzen genommen, ungefähr die beste Erklärung des Begriffs Handlung, die mir vorgekommen ist."[1]) Daß diese beste Erklärung nicht ohne weitere Nachwirkung auf Grillparzers Dramaturgie geblieben ist, das beweist eine Kritik über Sophokles aus dem Jahre 1840, in der sich das Bestreben deutlich erkennen läßt, all die von Aristoteles und Lessing wie Victor Hugo gewonnenen Definitionen miteinander zu kombinieren: Streng genommen ist in den berühmtesten Stücken des Sophokles keine eigentliche Handlung, insofern letztere als eine Reihenfolge gegeneinander ankämpfender, sich scheinbar im Wege stehender und endlich durch eine gemeinsame Auflösung zur Einheit gebrachter Ereignisse bezeichnet werden muß.[2])

Diese vorzügliche Definition einer dramatischen Handlung verrät übrigens mit großer Deutlichkeit die Einwirkung der Hegelschen Philosophie oder besser der Hegelschen Methode auf Grillparzers Denken, das sich trotz hartnäckigen Kampfes gegen diesen „größten Denkkünstler aller Zeiten und Völker"[3]) doch niemals der den ganzen Zeitgeist bestimmenden und beherrschenden Strömung völlig entziehen konnte. Das Grundprinzip der Hegelschen Philosophie, die Setzung von These — Antithese: Synthese, kommt in Grillparzers Definition der Handlung als Ereignis — Gegenereignis: Einheit der Ereignisse zur ausgeprägtesten Erscheinung.[4])

Indem Grillparzer das Absichtliche und die strenge Verknüpfung der Begebenheiten durch Ursache und Wirkung forderte und somit die Notwendigkeit als die innere Form des Dramas bezeichnete, mußte er notwendig mit seiner Gesamtästhetik in Konflikt geraten, welche ja gerade das Absichtlose in Lope de Vegas Dichtung über alles verherrlichte und unter

---

[1]) XVI, 143. Die Stelle steht in Hugos „Œuvres complètes" Paris 1882. Philosophie. Théâtre I, 95, 96.

[2]) XVI, 69. [3]) XVI, 13.

[4]) Wie ich ersehe, hat O. E. Lessing den Einfluß Hegels auf Grillparzer in seiner Studie: „Grillparzer und das neue Drama" sehr geistvoll behandelt, so daß mein hier sich anschließender Exkurs über das gleiche Thema überflüssig geworden ist.

Schopenhauers starker Einwirkung alles Logische, Verstandesmäßige aus der Kunst verbannte, weil es der anschaulichen, intuitiven Weltbetrachtung widerspricht, aus der allein alle Kunst geboren werden kann. Das Wesen der beschaulichen, künstlerischen Weltbetrachtung besteht nach Schopenhauer-Grillparzer im Gegensatz zur wissenschaftlichen darin, daß sie die Dinge unabhängig vom Satze des Grundes isoliert für sich aufnimmt und wiedergibt. Es ist eine merkwürdige Konsequenz, die Grillparzer aus dieser seiner ästhetischen Anschauung gezogen hat, indem er sie auf das Drama anwendete. Vorerst freilich nur auf das historische Drama, wobei noch innerhalb der betreffenden Ansichten ein starker Widerspruch zu konstatieren ist, der sich ebenso, wie der allgemeinere, durch den Kampf des Klassischen und Romantischen in Grillparzers Ästhetik erklären lassen wird. —

Die Forderung der Notwendigkeit entbehrt bei Grillparzer, wie wohl ersichtlich geworden, jeder tieferen philosophischen Begründung; denn die, daß nur so der Eindruck einer Gegenwart erzeugt werden kann, bleibt auffällig im Äußerlichen stecken. Das war gerade hinsichtlich dieser wichtigen dramatischen Lehre bei andern Theoretikern gänzlich anders gewesen. In seiner Theodicee hatte Leibniz die berühmte und nachhaltige Erkenntnis ausgesprochen: Das Kunstwerk ist ein verkleinertes Spiegelbild des Weltganzen, ein Mikrokosmos, in dem der große Weltzusammenhang sich in kleinem, aber proportioniertem Maße offenbaren soll. Von dieser tiefen Auffassung zeigt sich Lessing beeinflußt, wenn er in der Hamburger Dramaturgie die schönen Worte spricht: Im unendlichen Zusammenhang aller Dinge ist Weisheit und Güte, was in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Der Dichter aber soll sein Werk zu einem Ganzen, einem Schattenriß des ewigen Ganzen machen, daß wir nicht nach Befriedigung außerhalb im allgemeinen Plane suchen müssen, sondern uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich hier alles zum guten auflöst, so werde es auch dort geschehen.[1]) (Im Zusammenhang handelt es sich

[1]) A. a. O. X, 120.

bei Lessing um die poetische Gerechtigkeit.) Unter dem deutlichen Eindruck dieser Leibniz-Lessingschen Auffassung eines Kunstwerks stehend, nannte Schiller das Theater einen offenen Spiegel des menschlichen Lebens, in welchem die Erscheinungen des Lebens, die merkwürdige Ökonomie der obersten Fürsicht, die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehbar verliert, in kleinen Flächen und Formen aufgefaßt sind.[1]) Und auch Grillparzer knüpfte nun an diesen Gedanken an, indem er ihn auf das historische Drama spezialisierte, während Lessing nur vom historischen Drama ausgegangen war. Im ganzen ist hier wohl eine größere Ähnlichkeit mit Schiller als mit Lessing selbst wahrzunehmen: „Die Aufgabe der dramatischen und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht hauptsächlich darin, daß sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenheit anschaulich macht“[2]) (1819—20). Auf diese Weise wird die Leibnizsche Kunstanschauung durch die Mittelglieder Lessing und Schiller hindurch in Grillparzers Ästhetik bemerkbar. —

Gerade beim historischen Drama aber, das auf solche Art in seiner Notwendigkeit und Absichtlichkeit eine tiefere philosophische Grundlage, die Begründung durch eine Idee, erhalten hatte, setzte der Widerspruch ein, wie er sich aus des Dichters Abneigung gegen alles Logische, Absichtliche ergeben mußte; denn von den Gesetzen der Notwendigkeit, der Verknüpfung durch Ursache und Wirkung, machte Grillparzer zuerst hinsichtlich des historischen Dramas eine recht interessante Ausnahme. „Bei Gelegenheit der vielen Mißverständnisse über König Ottokar“ beruft sich der Dichter auf den Unterschied zwischen einem historischen und einem erdichteten Trauerspiel und meint im Jahre 1825: Dieser Unterschied ist kein anderer als der zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Gedenkbarkeit und Existenz, zwischen Handlung und Begebenheit. Die Tragödie mit erfundenem Stoff hat kein höheres Gesetz als strengste Ursächlichkeit. Da ihre letzte Aufgabe ist, einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben,

[1]) Über das gegenwärtige deutsche Theater, S. W. II, 340 f.
[2]) XV, 92.

so kann sie sich nie von der genauesten logischen und psychologischen Stetigkeit lossagen, und nur, was sich völlig erklären läßt, wird ihr zugegeben; denn ihre Aufgabe ist Menschenwerk, und was der menschliche Verstand ersinnt, muß der menschliche Verstand begreifen, allseitig und jederzeit verfolgen können. Das Letzte der historischen Tragödie aber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Tor könnte glauben, daß dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann. Da aber der Mensch (und mit Recht) dem Menschen nichts glaubt, als was der Mensch begreift, so kann diese Art der Behandlung auch nur in rein historischen Stoffen mit Glück versucht werden, weil nur hier ein höherer Geist, der Weltgeist, den Begebenheiten die Gewähr leistet und für die Endpunkte einsteht. Es müssen ferner die gewagten (scheinbaren) Inkonsequenzen eigentlich Inkonsequenzen der Natur sein, und der Zuseher muß das Gesetz der Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen kann.[1]) Diese Betrachtungen sind natürlich keineswegs nur entstanden, um des Dichters eigenes Werk, eben den Ottokar, von den mannigfachen Vorwürfen zu entlasten, die man ihm gemacht. Noch im Jahre 1850 erklärte Grillparzer ganz allgemein: Das Geschichtliche hat einen geringen Wert für die Poesie, begründet aber doch den Unterschied, daß der Dichter bei historischen Personen es sich mit der Objektivierung etwas leichter machen kann, da die Wirklichkeit für ihn einsteht.[2]) Um die gleiche Zeit nannte er ein Drama Lope de Vegas historisch, insofern es mehr eine Begebenheit als eine Handlung enthält.[3]) „Die Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß, daß sie ihre Kinder ermorden wird.“[4])

[1]) XVIII. 188—189.
[2]) XVII, 57.
[3]) XVII, 110.
[4]) XVII, 60.

Diese Anschauung, die, wie bereits erwähnt, der gesamten Ästhetik Grillparzers, seiner unendlichen Liebe und Achtung für alles, was wirklich ist, durchaus entspricht, ist nun vielmehr durch zweierlei angeregt worden: eine praktische Einwirkung Shakespeares und eine theoretische Beeinflussung Corneilles. Im Jahre 1824, also ein Jahr vor jener ersten Aufzeichnung, stellte Grillparzer fest, daß Shakespeare, „der große, oder vielmehr einzige Meister dieser Gattung", in seinen streng historischen Stücken oft sehr rasch über die wichtigsten Momente, Entschlüsse und Sinnesumkehrungen hinwegeile; da sie als unzweifelhaft und historisch gewiß sich selbst rechtfertigen und seinen Zuschauern geläufig waren, so hielt er sich nicht lange mit ängstlicher Motivierung auf. Um 1850 machte er die gleiche Bemerkung in einem Drama Lope de Vegas.[1] — Dazu aber kam nun ein zweites wichtiges Moment. In seiner Poetik hatte Aristoteles als Grund für die Unterlegung historischer Namen und Stoffe folgendes angegeben: Das Mögliche ist als solches auch glaubhaft. Was nun aber nicht in der Wirklichkeit geschehen ist, davon hegen wir auch nicht sogleich die Überzeugung, daß es möglich ist. Was aber in Wirklichkeit geschehen ist, dessen Möglichkeit ist auch offenbar; denn wenn es unmöglich wäre, so hätte es ja gar nicht geschehen können.[2] Im engen Anschluß an Aristoteles hatte dann Lessing die völlig gleiche Lehre, daß der Dichter seiner Fabel eine größere Glaubwürdigkeit gebe, wenn er sich historischer Gestalten und Ereignisse bedient, weil alles, was einmal geschehen ist, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen ist, in seiner Dramaturgie wiederholt;[3] und ganz ebenso hat nun auch Grillparzer erklärt: Der Dichter wählt vor allem deshalb historische Stoffe, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt zu geben, damit der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht.[4]

Dieser Gedanke nun ist noch weit von jener freilich auf ihm basierenden Theorie entfernt, man könne es sich im historischen

[1] XVI, 167; XVII, 141 f.
[2] Poetik, Kapitel 9.
[3] A. a. O. IX, 227—228, 261; X, 161.
[4] XIX, 108.

Drama mit der Verknüpfung von Ursache und Wirkung etwas leichter machen, weil ja die Wirklichkeit für einen einsteht. Diese Theorie aber hatte Corneille auf Grund eines argen Mißverständnisses der Lehre des Aristoteles zuerst aufgestellt, indem er kurz und bündig behauptete: Lorsque les actions sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours.[1]) Und genau wie Grillparzer schrieb: Die Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß, daß sie ihre Kinder ermorden wird, so hatte Corneille geschrieben: „Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants . . . ; mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules."[2]) Dieser völlig mit Grillparzers Theorie in Form und Inhalt übereinstimmende Gedanke also kam zu jener Wahrnehmung an Shakespeare, später an Lope de Vega hinzu, um jene Ansicht in Grillparzer aufkommen zu lassen und zu befestigen, die auch nicht ohne Einwirkung auf des Dichters eigenes Schaffen geblieben ist.[3])

Nun hätte freilich Grillparzer aus solcher Theorie eine logische Konsequenz ziehen müssen, die wir in seiner Dramaturgie nicht finden, die aber Corneille aus der gleichen Anschauung tatsächlich gezogen hat. Wenn ein geschichtlicher Stoff nur kraft seiner einstigen Wirklichkeit der Mühe des Motivierens und Wahrscheinlichmachens von vornherein enthebt, so hat das, was der Dichter aus eigener Erfindung zu der Geschichte hinzufügt, den Schutz der Wirklichkeit nicht mehr hinter sich und bedarf daher wieder der peinlichsten Motivierung.[4]) Eine andere Möglichkeit ist die, welche Diderot, auf

[1]) Second discours S. 196.

[2]) A. a. O. S. 156.

[3]) Lex hat in seinem genannten Werke mit vollem Recht darauf aufmerksam gemacht, wie „Ein treuer Diener seines Herrn" und die „Jüdin von Toledo" eine solche Auffassung der historischen Tragödie deutlich erkennen lassen, während der Ottokar weit mehr die strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung aufweist. Auch ist die Bemerkung — freilich nur in gewissem Sinne — zutreffend, daß der „Bruderzwist im Hause Habsburg" mehr eine Begebenheit als eine Handlung darstellt.

[4]) Second discours S. 196.

dem gleichen Standpunkt stehend, vorgebracht hatte: Das, was der Dichter aus der Geschichte nimmt, läßt auch das, was er dazu erfindet, im Lichte der selbstverständlichen Wahrscheinlichkeit erscheinen.[1])

Von beiden Gedanken ist bei Grillparzer keine Spur zu bemerken; wohl aber hat er sich in der Frage nach dem Verhältnis des Dichters zur Geschichte zu streng Aristotelisch-Lessingschen Grundsätzen bekannt, welche in scharfem Kontrast zu seinen sonstigen Anschauungen stehen. Denn Aristoteles hatte ja gerade gelehrt, die Motivierung und Wahrscheinlichmachung der Geschichte sei die Aufgabe des Dichters, und deshalb sei die Dichtung philosophischer als die Geschichte, welche nur das Was, nicht aber das Wie aufzuzeichnen habe.[2]) Lessing hat diese Ausführungen des Aristoteles in seiner eigenen Übersetzung der Hamburger Dramaturgie einverleibt: Des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Dadurch eben unterscheiden sich Dichter und Historiker, und daher auch ist die Poesie philosophischer als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere.[3]) Grillparzer hat sich dieser Lehre durchaus angeschlossen, wenn er erklärte: Nicht ob irgend eine sonderbare Sache sich irgendwo einmal ereignet hat, sondern ob es glaublich, natürlich, wahrscheinlich sei, daß unter den gegebenen Verhältnissen und Charakteren die Dinge sich so begeben und nicht anders, das ist es, was dem Dramatiker in erster Reihe zu stehen hat.[4]) Diese Anschauung steht, wie ohne weiteres ersichtlich, in denkbar schärfstem Gegensatz zu des Dichters Theorie, bei historischen Stoffen könne man es sich mit der Motivierung etwas leichter machen; denn Aristoteles hatte ja ganz richtig erkannt, daß dann gar kein Unterschied mehr zwischen dem Dichter und dem Historiker bestehen würde. Gerade der Geschichte gegenüber

[1]) De la poésie dramatique S. 443.
[2]) Poetik, Kapitel 9.
[3]) Hamb. Dram. X. 160f.
[4]) Littrow-Bischoff S. 124.

kann eben nur die Motivierung des Dichters einzige Aufgabe sein, und auch Grillparzer hat sich dieser Anschauung angeschlossen, wo er nicht unter dem Eindrucke Shakespeares, Lope de Vegas und Corneilles stand.

In der damit aufs engste zusammenhängenden Frage nach der historischen Wahrheit aber hat sich Grillparzer einzig und allein der Lehre des Aristoteles-Lessing angeschlossen und so eigentlich selbst seine eigene Theorie entkräftet. Aristoteles, sagt Lessing, hat es selbst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe: nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind?[1]) Immer wieder betont es Lessing: Der Dichter ist der Herr der Geschichte.[2])

Diesen Ausführungen hat sich Grillparzer so eng angeschlossen, daß er sie direkt seinen eigenen Abhandlungen über diesen Gegenstand, vor allem aber der in seiner Selbstbiographie bei Gelegenheit der Besprechung des Ottokar, zugrunde gelegt zu haben scheint, indem er sich mit scharfen Worten

[1]) Hamb. Dram. IX, 261.

[2]) Nicht nur in der Dramaturgie betont Lessing diese Lehre, sondern auch sonst. Vgl. VI, 197, 229 (Theatralische Bibliothek, Seneca); VIII, 168, 170 (Literaturbriefe). Vgl. auch VII, 446 (Fabel).

gegen „Ludwig Tieck und dessen Nachbeter“ wendete. Grillparzer kann hier nur einen Aufsatz von Ludwig Tieck über Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod im Auge gehabt haben.[1]) Das geht aus seiner ganzen Widerlegung, vor allem aber aus den angeführten Beispielen von Schillers Wallenstein und Shakespeares Königsdramen, welche sich, wie wir sehen werden, ganz unmittelbar auf Behauptungen der Tieckschen Abhandlung beziehen, mit absoluter Gewißheit hervor.

Freilich ist es Tieck selbst nicht gewesen, der den Anstoß zu der gänzlich umgewandelten Auffassung einer historischen Tragödie im neunzehnten Jahrhundert gegeben, und wenn Grillparzer erklärte, er hätte mit seinem Ottokar das Gebiet der historischen Tragödie betreten, bevor Ludwig Tieck seine Albernheiten darüber ausgekramt habe, so vergißt er dabei, daß diese Auffassung in engstem, unmittelbarem Zusammenhang mit den Tendenzen und Ideen der Romantik sich gestaltet und schon A. W. Schlegel ihr am Schlusse seiner Wiener Vorlesungen Ausdruck gegeben hatte: Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch und versetze uns ganz in die große Vorzeit etc.[2])

Von dieser Auffassung der historischen Tragödie zeigt sich Ludwig Tieck durch und durch beeinflußt. Nur kommen bei ihm noch Hegelsche Anregungen hinzu, so daß er die letzten Konsequenzen der Schlegelschen Anschauung zog: Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und errät auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem

[1]) Dramaturgische Blätter, Leipzig 1852. (Kritische Schriften III, 37.)

[2]) Wiener Vorlesungen S. 433—434. Friedrich Schlegel erklärt in seinem Brief über den Roman (Athenäum), daß „wahre Geschichte“ das Fundament aller romantischen Dichtung sei.

der Sänger alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nur eine Tat der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt. Tieck will hier nicht von jenen Gegenständen reden, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift und die der Dichter mit allen möglichen eigenen Erfindungen und Episoden ausschmücken muß. Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblick erschließt. Hingerissen, befeuert wird auch das schwächere Gemüt von einer großen Begebenheit: um sich diese anzueignen, wird es aber bald eine einseitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müssen wirken lassen. Ganz von dieser Hitze ist jener Enthusiasmus verschieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Gesetz wahrnimmt, sieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit scheitert, und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet und selbst Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erscheinung, das Wesen möglich zu machen, das nun eben so wunderbar als gewöhnlich, eben so verständlich als geheimnisreich wird, und an dem diese scheinbaren Widersprüche sich zu einem notwendigen Ganzen verbinden. Geht einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Diesen Weg hat außer dem großen Shakespeare noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und vollendetste. Es dürfen sich diesem Dichter wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtschreiber an die Seite stellen lassen. „Wenn Schiller damals den Entschluß hätte fassen können, oder wenn sein Enthusiasmus ihm

den Mut gegeben hätte, uns statt des Wallenstein in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, so hätte er seiner Nation etwas Ähnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern hinterlassen hat.“ So aber hat er nur eine einzelne Geschichte, eine Episode jener großen Zeit gegeben und diese noch mit allerhand eigenen Erfindungen ausschmücken müssen, und so ist sein Drama kein wahres vaterländisches und geschichtliches geworden. Und noch einen Tadel brachte Tieck vor: „Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehen) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, alles würde dann notwendig größer . . . . .“ —

Gegen diese Auffassung Tiecks also, welche übrigens noch weiterhin in Mosen und heute in Hanns von Gumppenberg ihre Vertreter gefunden hat, spielte Grillparzer seine durchaus Lessingsche Anschauung aus, womit er wieder einmal deutlich seine Abneigung gegen alle Strömungen der Romantik und die Wurzeln seiner Ästhetik in dem klassischen Zeitalter aufwies. Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet (vor allem aber, wie bereits erwähnt, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht. Namentlich was über das gewöhnlich Glaubliche hinausgeht, muß einen solchen Anhaltspunkt haben, wenn es nicht lächerlich werden soll. Ebenfalls, wie schon dargelegt, ein Gedanke von Aristoteles-Lessing). Hat ein Stoff an und für sich Interesse und ist er historisch, so bietet er einen lebendigen Hintergrund, der durch nichts aufgewogen werden kann. Aber nur dann ist die historische Tragödie zulässig, wenn die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten imstande wären, eine gleiche Gemütswirkung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären[1]) (Lessing: wenn er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte). Das eigent-

[1]) XIX, 110. Vgl. Littrow-Bischoff S. 126. Wartenegg S. 11, 17. L. A. Frankl a. a. O. S. 52.

lich Historische aber, nämlich das wirklich Wahre, nicht bloß der Ereignisse, sondern auch der Motive und Entwicklungen (hier, wie wir gleich sehen werden, ein Unterschied von Lessing) gehört so wenig hierher, daß, wenn heute Urkunden aufgefunden würden, die Wallensteins völlige Schuld oder völlige Unschuld bewiesen (auf dieses Moment hatte ja gerade Tieck so starkes Gewicht gelegt), Schillers Meisterwerk nicht aufhören würde, das zu sein, was es ist und, unabhängig von der historischen Wahrheit, bleiben wird für alle Zeiten. Und nun wendet sich Grillparzer gegen Tiecks Auffassung von Shakespeare: Shakespeare fand das, was man damals history nannte, vor und hat es eben auch kultiviert. In allen seinen historischen Stücken ist aber seine eigene Zutat das Interessanteste. Auch würde von seinen historischen Stücken wenig die Rede sein, wenn er nicht seine anderen geschrieben hätte.[1]) Übrigens, was ist denn Geschichte? Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig?

[1]) Vgl. Foglar S. 8. Hier sei noch erwähnt, daß Grillparzer auch die Bestrebungen Ludwig Tiecks, Shakespeare in gänzlich unveränderter Gestalt auf die deutsche Bühne zu bringen, unbedingt verworfen hat, weil das Publikum doch nur von dem angeregt wird, was seiner eigenen Empfindungsweise am nächsten liegt, und mit Abstraktion genießen nur die Sache weniger ist. Früher hätte sich Grillparzer wohl auf Goethe berufen können, der ebenfalls in seinen Abhandlungen „Shakespeare und kein Ende" sowie „Über das deutsche Theater" die Ansichten Tiecks verworfen hatte. Zehn Jahre darauf aber freute er sich in einer Kritik über „Tiecks dramaturgische Blätter", „wenn Tieck als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will." Einen konsequenten Bundesgenossen, der ihn ursprünglich wohl auch zum Kampf inspirierte, hatte Grillparzer in Schreyvogel, der schon im Sonntagsblatte diese Bestrebungen scharf mitgenommen hatte und in seinem Aufsatz „Über die Versuche, spanische Schauspiele auf die deutsche Bühne zu bringen" die auf Calderon übertragenen Grundsätze, wie ebenfalls auch Grillparzer, verwarf. Auch die von Tieck in Berlin mit Euripides gemachten Versuche gleicher Art bekämpfte Grillparzer in einem schönen Gedichte „Euripides an die Berliner." Vgl. XVIII, 139. Erinnerungen an Bauernfeld. Neue freie Presse, 6. Januar 1877. Nr. 441. Foglar S. 8, 23, 24. II, 188. Schreyvogels Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 243. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Böttigers ungedruckter Nachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden, Brief Schreyvogels vom 12. Dezember 1818. Über das weitere Verhältnis Grillparzers zu Tieck siehe XVIII, 81 f und XVI, 159 f, wo er sich offenbar gegen den Hamletaufsatz in den kritischen Schriften wendet.

(Lessing: Wie viele wissen denn, was geschehen ist? etc.) Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muß alles wissen.[1]) Nicht auf die historische, sondern die psychologische und poetische Wahrheit kommt es einzig und allein an.[2])

Nun aber ist Lessing mit dieser Liberalität gegenüber der Geschichte nicht einmal so weit gegangen, wie es Grillparzer tat. Denn während Grillparzer nicht nur die Ereignisse, sondern auch die historischen Charaktere wie die Motive und Entwicklungen den willkürlichen Veränderungen des Dichters überließ (womit er auch den letzten Rest seiner eigenen, durch Shakespeare und Corneille angeregten Theorie ungültig machte), hatte Lessing die Haltung der Charaktere an die historische Wahrheit gebunden: Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemeinsam sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind. Die geringste wesentliche Veränderung müßte die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Die Charaktere also müssen dem Dichter heilig sein.[3]) Selbst dieses Zugeständnis an die historische Wahrheit hat, wie erwähnt, Grillparzer nicht mitmachen können, und all das hängt aufs engste mit der allgemeinen Geschichtsauffassung zusammen, wie sie sich unter der starken Einwirkung Schopenhauers in ihm gebildet hatte.

Auf dem Aristotelischen Satze fußend, daß die Dichtung philosophischer sei als die Geschichte, weil erstere das Allgemeine, letztere aber nur das Besondere darzustellen habe, hatte Schopenhauer die Geschichte überhaupt aus dem Gebiete der eigentlichen Wissenschaft verbannt, indem er sich damit in

[1]) XIX, 108. 110. Ganz ebenso (auch dasselbe Beispiel Wallenstein) H. Bohrmann a. a. O. Ebenso Wartenegg S. 11, 17, 22.

[2]) Littrow-Bischoff S. 124, 126. Foglar 8, 10.

[3]) IX, 324; IX, 280—281.

bewußten Gegensatz gegen das durch die „überall so geistesverderbliche und verdummende“ Hegelsche Afterphilosophie aufgekommene Bestreben stellte, die Weltgeschichte als ein planmäßiges Ganze zu fassen oder, wie sie es nennen, sie organisch zu konstruieren. Die Kunst hat die Ideen, die Wissenschaft die Begriffe zu ihrem Stoffe. Beide beschäftigen sich daher mit dem, was immer da ist und stets auf gleiche Weise. Der Stoff der Geschichte hingegen ist das Einzelne in seiner Einzelheit und Zufälligkeit, was ein Mal ist und dann auf immer nicht mehr ist, die vorübergehenden Verflechtungen einer wie Wolken im Winde beweglichen Menschenwelt, welche oft durch den geringfügigsten Zufall ganz umgestaltet werden. Von diesem Standpunkt aus erscheint uns der Stoff der Geschichte kaum noch als ein der ernsten und mühsamsten Betrachtung des Menschengeistes würdiger Gegenstand, des Menschengeistes, der gerade, weil er so vergänglich ist, das Unvergängliche zu seiner Betrachtung wählen sollte. — Was es aber mit dem gerühmten Pragmatismus der Geschichte auf sich habe, den Hegel und seine Schule unermüdlich hervorkehrten, wird der am besten ermessen können, welcher sich erinnert, daß er bisweilen die Begebenheiten seines eigenen Lebens, ihrem wahren Zusammenhange nach, erst zwanzig Jahre hinterher verstanden hat, obwohl die Daten dazu ihm vollständig vorlagen: so schwierig ist die Kombination des Wirkens der Motive unter den beständigen Eingriffen des Zufalls und dem Verhehlen der Absichten. Die Hegelianer also, welche die Geschichte nach einem vorausgesetzten, alles zum Besten lenkenden Weltenplane konstruieren, die zeitlichen Zwecke der Menschen zu ewigen und absoluten erheben und den Fortschritt nur durch alle Verwicklungen künstlich und imaginär hindurchführen können, sind demnach „einfältige Realisten, dazu Optimisten und Eudämonisten, mithin platte Gesellen und eingefleischte Philister, zudem auch eigentlich schlechte Christen“. — Die Geschichte ist eben nichts als die Reihenfolge dessen, was sich einmal ereignet hat, ohne Zusammenhang, ohne Pragmatismus, ohne Notwendigkeit.[1])

[1]) Vgl. Welt a. W. u. V, I, Drittes Buch, § 51 und II, Drittes Buch, Kapitel 38. Über Geschichte.

Diese Auffassung, die dem historischen Geiste des ganzen Zeitalters Hohn sprach, mußte Grillparzer ganz natürlicherweise ungemein zusagen. Er bekannte sich zu der ebenfalls von Schopenhauer gelehrten Erkenntnis, daß die anschauliche Weltbetrachtung, welche die Dinge, losgelöst vom Satze des Grundes, an sich und der ihnen zugrunde liegenden Idee nach zu würdigen weiß, höher steht als die wissenschaftliche, welche sie nur nach ihren Relationen zu den übrigen Dingen abschätzen kann. Während nun der Dichter allein die anschauliche, geniale Weltbetrachtung inne hält, hat der Historiker die Begebenheiten und die Personen nicht nach ihrer inneren, echten, die Idee ausdrückenden Bedeutsamkeit anzusehen und auszuwählen, sondern nach der äußeren, scheinbaren, relativen, in Beziehung auf die Verknüpfung, auf die Folgen wichtigen Bedeutsamkeit. Er darf nichts an und für sich, seinem wesentlichen Charakter und Ausdrucke nach, sondern muß alles nach der Relation, in der Verkettung, im Einfluß auf das Folgende, ja besonders auf sein eigenes Zeitalter betrachten. Eine solche Betrachtung aber schätzte Grillparzer, wie Schopenhauer, seiner ganzen Weltanschauung nach gering. Auch war seinem dichterischen Geiste die logische Verknüpfung, das Konstruieren, vor allem auf Kosten des Wirklichen, Tatsächlichen, überhaupt nicht sympathisch. Dazu trat seine mehrfach betonte, stark ausgeprägte Neigung zum Individualismus in jeder Beziehung. Das Besondere der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten, das gerade einen merkwürdigen Reiz auf ihn übte, mußte verschwinden, wenn er mit Hegels Auffassung die Geschichte behandelte. So war es nur natürlich, daß er die Lehre Schopenhauers sich aneignete und sie gegen die ja ohnehin ganz allgemein ihm verhaßten Hegelianer ausspielte, wie es Schopenhauer selbst getan.

Schon im Jahre 1822 wies er die Forderung der Hegelianer zurück, die tragische Kunst solle ihre Stoffe einzig aus der Geschichte nehmen, deren Fakta als unmittelbare Ausflüsse des Weltgeistes allein die nötige Tiefe und Würde hätten. Die Begebenheiten wohl, nicht aber die Geschichte, sind das Werk des Weltgeistes. Was ist denn die Geschichte anderes als die Art, wie der Geist des Menschen diese ihm undurch-

dringlichen Begebenheiten aufnimmt; das, weiß Gott ob, Zusammengehörige verbindet; das Unverständliche durch etwas Verständliches ersetzt; seine Begriffe von Zweckmäßigkeit nach außen einem Ganzen unterschiebt, das wohl nur eine nach innen (Schopenhauer: nur eine moralische) kennt; Absicht findet, wo keine war; Plan, wo an kein Voraussehen zu denken, und wieder Zufall, wo tausend kleine Ursachen wirkten. Was anders ist die Geschichte? Was anders als das Werk der Menschen?[1]) Hatte Schopenhauer zur Entkräftung der Hegelschen Theorie das eigene Leben mit seinen Zufällen und seinen absichtlosen Begebenheiten herangezogen, so tat nun auch Grillparzer das gleiche: Jeder Mensch erkennt sein Leben als eine Verkettung von Leidenschaften und Irrtümern, sieht dasselbe in dem Leben der andern vielleicht in stärkstem Maße, und doch soll aus dem Gesamtleben der Menschheit, diesem Weltsystem von Irrtümern und Leidenschaften, das Wahre hervorgehen, die Wahrheit.[2])

Dieser Auffassung blieb Grillparzer sein Leben lang treu. Er betrachtete die Geschichte an sich als einen Haufen unwahrscheinlicher Begebenheiten und wollte auch demnach nicht von einer Macht der Geschichte, sondern einer Macht der Begebenheiten sprechen, welche allerdings die größte ist, die es gibt. Wie Schopenhauer gesagt hatte: die Geschichte ist keine Wissenschaft, sondern nur ein Wissen, so sagte nun auch Grillparzer: die Geschichte ist nur unser Wissen von den Begebenheiten, und letztere haben gewirkt, ehe es noch eine Geschichte gab, und wirken noch jetzt, wenn auch niemand von ihnen weiß.[3]) In seiner Selbstbiographie verrät die schon angeführte Frage: „Übrigens, was ist denn Geschichte?“ deutlich genug die Gesinnung Grillparzers. Gleich darauf wendet er sich wieder ganz wie Schopenhauer scharf gegen die Hegelianer: seine Ansichten von der historischen Tragödie werden diejenigen freilich lächer-

[1]) XV, 92.

[2]) Vgl. auch Schiller „Über das Erhabene“, wo ganz ähnliche Gedanken von der Geschichte und der falschen Auffassung von seiten der Philosophen ausgesprochen werden. Hier liegt vielleicht die erste Anregung Schopenhauers, der ja in so mancher Beziehung von Schiller beeinflußt wurde.

[3]) XIV, 55.

lich finden, für welche die Geschichte der sich selbst realisierende Begriff ist.[1])

Dieser ganzen Geschichtsauffassung nach konnte eben Grillparzer gar nicht anders, als, wie Aristoteles und Lessing, nicht die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründung als die Aufgabe und den Stoff der dramatischen Poesie zu bezeichnen. Was die Geschichte selbst nicht aufweist, soll die Dichtung in ihr aufweisen: den Zusammenhang, den Pragmatismus, die Notwendigkeit. Dadurch wird die Poesie philosophischer, nützlicher, größer als die Geschichte, indem sie das Allgemeine darstellt, während die Geschichte im Besonderen stecken bleibt. Und von diesem Standpunkte aus mußte Grillparzer, wie es auch Lessing getan, in denkbar schärfstem Kontrast zu seiner Shakespeareschen Theorie selbst manche wirkliche Geschehnisse oder Charaktere als unwahrscheinlich aus dem Gebiete der Dichtung verweisen. Wie Lessing gesagt hatte, der Poet werde die Möglichkeit unwahrscheinlicher Verbrechen keineswegs nur auf historische Glaubwürdigkeit gründen, sondern durch die Anlage der Charaktere und peinlichste Motivierung wahrscheinlich machen,[2]) so schreibt Grillparzer in einer Kritik des Jahres 1850: Suwarows Charakter erscheint selbst in der Geschichte uns nur darum als möglich, weil er wirklich war. Die Kunst dagegen leitet umgekehrt alle ihre Wirklichkeit aus der Möglichkeit und Begreiflichkeit her.[3]) —

So also zieht sich der Kontrast zweier Anschauungen

---

[1]) XIX, 110. Vgl. auch den Aufsatz „Zur Literargeschichte" XVI, 9 ff; die schon von Volkelt hervorgehobene Abneigung Grillparzers gegen die Geschichte wollen Ehrhard und Redlich reduzieren, wie ich glaube, mit Unrecht. Die angeführten Zeugnisse sprechen beredt genug, und eine Aufzeichnung des Jahres 1846 kommt dagegen nicht auf: „Ich zweifle nicht, daß in den menschlichen Dingen, also auch in der Geschichte, ebensogut eine Notwendigkeit ist als in den Naturdingen." Denn gleich setzt der Dichter hinzu: „Aber jeder Mensch hat zugleich seine Separatnotwendigkeit", und es ist völlig unmöglich, eine durchgreifende, alle umfassende Notwendigkeit des Geschehenden nachzuweisen etc. XIV, 56. Vgl. Volkelt S. 124. Ehrhard S. 315 f. Oswald Redlich: Grillparzers Verhältnis zur Geschichte. Vortrag gehalten in der Kaiserl. Akad. d. Wissenschaften z. Wien 1901.

[2]) IX, 316, 317. [3]) XVIII, 110.

durch Grillparzers Leben. Auf der einen Seite das romantische Prinzip Shakespeares und Lope de Vegas, das seiner Liebe für die Wirklichkeit an sich und seiner Abneigung gegen alles Verstandesmäßige, Logische in der Poesie ungemein entgegenkam. Auf der andern Seite das klassische Prinzip des Aristoteles, Lessing, Schiller, das doch seinen künstlerischen Sinn mehr befriedigen mußte und seiner Abneigung gegen den Begriff der Geschichte freien Spielraum ließ.[1])

Der Kontrast der Anschauungen aber blieb nicht innerhalb der historischen Tragödie stehen, erweiterte sich vielmehr ins Allgemeine. Die Natur in Handlung (d. h. die Geschichte) ist Natur wie die leblose, weshalb auch die genaue Beobachtung der historischen Wahrheit nichts als platte Naturnachahmung wäre. Kann also die Geschichte kraft ihrer Wirklichkeit ohne Verknüpfung von Ursache und Wirkung, ohne psychologische Motivierung und Herausarbeitung der Notwendigkeit zum Stoffe der historischen Tragödie werden, so kann auch die Natur im allgemeinen auf eine solche Behandlung Anspruch erheben. Jede Kunst entnimmt ihre Stoffe der Natur, d. h. der Wirklichkeit, und soll nach Kant-Grillparzer selbst wieder nach Verarbeitung dieses Naturstoffes wie Natur erscheinen. In ihrer Vollendung hat sie demnach den Schutz der Wirklichkeit, der Existenz nicht minder hinter sich als die historische Tragödie, und eine getreue Naturnachahmung braucht dazu nicht einmal wesentlicher, notwendiger zu sein als die Bewahrung der historischen Wahrheit in dem bezeichneten Falle. Es ist daher sehr naheliegend, wenn Grillparzer

[1]) Über die Behandlung der geschichtlichen Ereignisse und Charaktere in Grillparzers Ottokar vergl. die ungemein gründliche Untersuchung von A. Klaar „König Ottokars Glück und Ende“ sowie desselben Verfassers kleine Schrift „Grillparzer als Dramatiker“ (S. 29—30). Das Ergebnis der Untersuchungen ist, daß Grillparzer sich keineswegs streng an die historische Wahrheit gehalten, sondern auch Wesentliches aus poetischen und speziell dramatischen Gründen geändert hat. Deutlich aber ist zu verfolgen, wie Grillparzer auf grund eines ungeheuren Quellenstudiums das historische Kolorit zu wahren sucht und als erster unter den großen Dramatikern dem geschärften historischen Bewußtsein der Zeit entgegenkommt. — Jedenfalls also räumt er der Geschichte in seiner Dichtung größere Rechte als in seiner Ästhetik und Weltanschauung ein.

die ursprünglich nur für die historische Tragödie gemachte Behauptung ins Allgemeine erweiterte: Wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann.[1])

Noch 1820 machte er Fouqué den Vorwurf, in seinen Werken sei keine Verbindung der Teile, keine strenge Motivierung der Leidenschaften, und weil es in der Natur Wirkungen gibt, deren Ursachen sich oft nicht nachweisen lassen, so glaube er, es ginge auch in der Kunst so, indes die Kunst gerade darin bestehe, dasjenige, was in der Natur als unzusammenhängende Teile erscheint, zu verbinden als ein Ganzes.[2])

Schon das folgende Jahr brachte den Umschwung, der sich unter Shakespeares gewaltigem Eindruck vollzog. Die Verknüpfung von Ursache und Wirkung war für Grillparzer, wie wir schon hörten, nichts anderes gewesen als ein Kunstmittel, um den Geist des Hörers zu zwingen, ein Werk als Wirklichkeit, ein Drama als Gegenwart anzuerkennen. Ein Kunstmittel aber kann durch andere, höhere überflüssig gemacht werden, kann durch Vereinfachung des künstlerischen Verfahrens entbehrlich werden. Das aber, was das Kunstmittel der Verknüpfung von Ursache und Wirkung entbehrlich, überflüssig macht, ist das wie die Natur produzierende und wirkende Schöpfungsprinzip des Genies, dessen Werk ist wie die Natur und den Eindruck der Wirklichkeit erregt, eben weil es „ist". Die Wissenschaft, hatte ein Grundsatz in Grillparzers Ästhetik gelautet, überzeugt durch Gründe, die Kunst aber soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, denn „es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. Ein solches Kunstwerk aber bedarf der verstandesmäßigen, logischen Verknüpfung von Ursache und Wirkung, der strengen Motivierung der Leidenschaften und Verbindung der Teile nicht, um doch den Eindruck einer Wirklichkeit zu erwecken, wobei natürlich stets die Anschauung Grillparzers vorausgesetzt werden muß,

[1]) XVIII, 188.
[2]) XVIII, 87.

daß die Verknüpfung und Motivierung nur ein Kunstmittel, eins unter andern, nicht aber der Zweck der Kunst selber sei, daß sie nicht einer Idee, sondern der dramatischen Form der Gegenwart diene. Und so schreibt Grillparzer im Jahre 1821: Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst.[1]) Daß diese bedeutungsvollen Worte unter dem gewaltigen Eindrucke Shakespeares geschrieben wurden, wird durch die Zukunft bewiesen. Denn wo Grillparzer von den Inkonsequenzen zwischen Ursache und Wirkung fortan spricht, hat er auch Shakespeares Namen genannt, sich auf ihn berufen. So im Jahre 1825, als er das bereits behandelte Gesetz für die historische Tragödie aufstellte, durch das er seinem „Ekel vor dem eng psychologischen Anreihen und Anfädeln" Ausdruck gab, und so auch weiterhin.

Dazwischen aber ist ein Schwanken deutlich und das Bestreben, sich die in Shakespeares Dichtung erkannte Erscheinung auf andere Weise zu erklären. Immer von neuem notiert er sich in der Folgezeit: Bei Shakespeare hat die Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft häufig etwas Symbolisches, er gibt eine Metaphysik der Leidenschaft, ein précis, ein abrégé des Gefühls.[2]) Als er Lope de Vega kennen lernte, stellt er die Art dieses Dichters der Shakespeares gegenüber: Lope de Vegas Darstellung ist immer rein der Natur abgesehen.[3]) Das Entscheidende war nun aber, daß Grillparzer bald auch in Lope de Vegas Dichtung die gleiche Erscheinung zu bemerken glaubte und seine Ansicht demnach wandelte: Was bei Lope de Vega absurd erscheint, ist es nur dadurch, daß die Mittelglieder der Entwicklung übersprungen werden und das Faktum, der Gemütszustand schroff und abgeschnitten hingestellt wird, ohne verbindende Fäden des Pragmatismus.[4])

[1]) XV, 102.
[2]) XVII, 16; XVI, 156, 172; XIII, 172.
[3]) XVII, 16.
[4]) XVII, 17.

Damit also traten Shakespeare und Lope de Vega ganz auf eine Seite, und im Jahre 1837 schreibt nun Grillparzer ganz allgemein: Was die mittelalterliche oder romantische Poesie von der neueren unterscheidet und unterscheiden muß, ist das Pragmatische in dem Charakter der neuern Zeit. Die Poesie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts begnügt sich mit dem poetischen Was, dieses bildet sie möglichst vollständig und scharf aus, die Verbindungen und Vermittlungen erscheinen dabei Nebensache. Unsere Poesie kann sich der Nachweisung des Wie nicht entschlagen. Die Verknüpfung der Begebenheiten und Empfindungen macht sich vor diesen selbst geltend, und wo ein Sprung gewagt werden soll, muß der Dichter den Beschauer mit Gewalt fortreißen, von selbst überschreitet er keine Lücke.[1])

Und nun ist wieder eine sehr begreifliche Unsicherheit in der Beurteilung dieser Erscheinung zu bemerken. Neben all diesen Ansichten von der Entbehrlichkeit der Verknüpfung im Stoff der Geschichte und Natur hielt Grillparzer, wie wir im einzelnen sahen, sein Leben lang an dem klassischen Prinzip fest, welches das Wie höher stellte als das Was und gerade in das Verknüpfen und Motivieren wie das Ausscheiden alles Zufälligen und somit auch Störenden den Zweck der Kunst setzte. Und von diesem Standpunkte aus mußte Grillparzer die Art Shakespeares und Lope de Vegas als einen künstlerischen Fehler bezeichnen, was er denn auch häufig genug tat. Als Entschuldigung aber führt er immer an, daß die Wahrheit dieser romantischen Dichter eben eine Wahrheit des Eindrucks und nicht der Zergliederung sei. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt ihrer Verkörperung ist so übermächtig, daß wir bei allen den Inkonsequenzen und Inkongruenzen in den Charakteren und Begebenheiten ihrer Dichtung an die Möglichkeit gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen.[2]) Als zweite Entschuldigung wies

[1]) XVI, 38.
[2]) XVI, 173.

dann Grillparzer unzählige Male auf das Publikum Shakespeares und Lopes hin, das bunte Begebenheiten und Weitläufigkeiten wollte.[1])

Seitdem aber die Franzosen die Wahrscheinlichkeit erfunden haben (ein Gedanke, den Grillparzer immer von neuem hervorhebt),[2]) glaubt das Publikum nur noch peinlichster Motivierung, und von diesem Standpunkte aus brachte Grillparzer eine solche Art der Beurteilung dem romantischen Kunstprinzip entgegen. Die ursprüngliche Entschuldigung aber wurde zur Anerkennung einer derartigen Stoffbehandlung als eines Höchsten und Letzten der dramatischen Kunst, wenn Grillparzer sich dem überwältigenden Eindruck der romantischen Meister hingab, wie er das schon in den Jahren 1821 und 1825 getan hat. Dann erschien ihm der Mangel an Verknüpfung, Motivierung, Verbindung, Vermittlung nicht mehr als ein künstlerischer Fehler, überhaupt nicht mehr als symbolische Darstellung, welche den Gang der Natur einhält, indem sie ihre Stufen überspringt und so ein précis, ein abrégé der Natur gibt anstatt der folgerichtigen, ununterbrochenen Entwicklung des Psychologischen. Vielmehr mußte er dann gerade eine solche Art der künstlerischen Stoffbehandlung als die wahre und natürliche anerkennen, die sich nicht auf das Was beschränkt und das Wie unberücksichtigt läßt, sondern die auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur darzustellen sucht. Denn die Natur kennt keine strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung in Leidenschaften und Begebenheiten. Die Kunst also, die sich nur an die peinliche Konsequenz des Nacheinanderfolgenden hält, ist eine Vergewaltigung der Wirklichkeit zugunsten des klassischen Stils. Shakespeare und Lope de Vega aber, deren Dichtungen verständlich sind, ohne daß man sie demonstrieren kann, wie man überhaupt keinen Natur- und daher auch keinen vollkommen natürlichen Kunstgegenstand demonstrieren kann, sind nur darum groß, weil sie auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit zu bringen imstande

[1]) XVI, 173; vergl. die spanischen Studien.
[2]) XVII, 42, 13, 17 u. oft. Auch Foglar S. 41.

sind.[1]) Darüber hinaus aber denke man an einen der Hauptgrundsätze von Grillparzers allgemeiner Ästhetik: daß die Wahrscheinlichkeit im gewöhnlichen Sinne absolut unkünstlerisch ist, daß die poetische Wahrheit eine andere ist als die natürliche.

Auf solche Weise also verallgemeinerte sich der Kontrast des Klassischen und Romantischen, der innerhalb der die historische Tragödie betreffenden Anschauungen sich gebildet hatte, über sie hinaus und erstreckte sich schließlich über das ganze Drama. Denn Grillparzer hatte gesehen, daß Shakespeare und Lope de Vega ihre romantische Stoffbehandlung keineswegs nur gegenüber der Geschichte und Sage anwendeten, welche ihren Landsleuten allgemein geläufig war, sondern daß sie die ganze Natur mit allen ihren Inkongruenzen von Ursache und Wirkung darzustellen suchten, alle Zufälligkeiten des Lebens und der Menschen aufgriffen und auf diese Art den Eindruck einer Wirklichkeit, einer Gegenwart erweckten. Denn Natur und Geschichte sind im Grunde ein- und dasselbe: leblose und handelnde Natur; beide aber Natur, Wirklichkeit, Existenz. —

Ein solcher Kontrast der Anschauungen zog nun ganz folgerichtig einen zweiten nach sich, der nicht minder bedeutsam und folgenschwer erscheint. — Den Unterschied zwischen dem Dichter und Historiker hatte Aristoteles darin gesehen, daß der Historiker das Besondere, der Dichter aber das Allgemeine darstellt, weswegen auch die Dichtung philosophischer ist als die Geschichte. Das Allgemeine aber ist (nach Lessings Übersetzung): wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alkibiades getan oder gelitten hat.[2]) An diese Lehre des Aristoteles vom *καθόλον* knüpft nun Lessing

[1]) XIX, 20. Man vergleiche hiermit auch A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, a. a. O. S. 97—98, wo sich Schlegel ebenfalls mit Hinblick auf die romantischen Tragödien gegen das peinliche Motivieren und die enge Wahrscheinlichkeitsforderung als unkünstlerisch wendet.

[2]) Poetik, Kapitel 9. Lessing X, 161.

teilweise im Kampf mit Diderot und Hurd seine Untersuchungen an, deren Resultat dieses ist: Die Aristotelische Forderung des Allgemeinen bezieht sich auf komische und tragische Charaktere gleichermaßen. Die einen sowohl als die andern sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so, wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. Demnach ist ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Diese Aristotelisch-Lessingsche Lehre vom Allgemein-Menschlichen als Stoff der tragischen Kunst wirkte verbunden mit den ästhetischen Gesetzen Winckelmanns, die von der griechischen Plastik abstrahiert waren, wie die Aristotelischen Gesetze von der griechischen Dichtung, gewaltig auf Schiller und Goethe ein, welche auf der Höhe ihres gemeinsamen Schaffens das Allgemein-Menschliche, das vom Individuellen, Zufälligen, Besonderen Losgelöste als edelsten Stoff der tragischen Kunst verehrten.[1])

Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" wurde nun, wie wir sehen werden, für den jungen Grillparzer entscheidend. Hier führte Schiller aus, wie von jedem Dichtwerke zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert werden: erstlich notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand (objektive Wahrheit); zweitens notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen (subjektive Allgemeinheit). In einem Gedicht muß alles wahre Natur sein. In einem Gedicht darf aber nichts wirkliche historische Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. „Jeder individuelle Mensch ist

[1]) Vgl. Schiller: Über die tragische Kunst X, 31. Über Bürger VI, 326. Beantwortung der Bürgerschen Antikritik VI, 336. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. An Goethe 4. April 1797, 24. August 1798. Goethe: Eckermann 1. April 1827. An Schiller 5. April 1797. Häufig in den Propyläen etc.

gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist . . .“ [1]) An diesen Aufsatz schloß sich nun Grillparzer ganz offenbar an, wenn er im Jahre 1816 die Worte niederschrieb: „Es ist eine große Frage, ob das zu scharfe Individualisieren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effekt nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt.“ [2]) So ging Grillparzer durch das Medium Schiller auf Lessing zurück, der ja auch im Anschluß an Aristoteles das zu scharfe Individualisieren dramatischer Charaktere verworfen hatte, weil das den Eindruck des Allgemeinen, Ewig-Wahren und Menschlichen hindert, wodurch allein die Poesie philosophischer, wahrer ist als die Geschichte. Dieses Allgemeine aber kann sich mit gar zu speziellen und individuellen Voraussetzungen und besonderen Bedingungen des einzelnen Falles nicht vertragen. Deutlicher als je erweist es sich hier, wie tief Grillparzers Bildung in der klassisch-humanistischen, kosmopolitischen Epoche unserer Literatur wurzelt, wenn er nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Schicksale, die allgemeine Menschennatur mit ihrem Tun und Treiben, ihren Freuden und Leiden, Irrtümern und Verbrechen, kurz das Ewig-Menschliche, durch alle Zeiten und Völker hin Gültige und Wahre als den einzig würdigen Gegenstand der tragischen Kunst sein Leben lang bezeichnet. [3]) Daß er damit auf den Bahnen Lessings, Goethes, Schillers wandelte, hat er selbst in seiner Biographie bekannt. [4])

Es war nur eine logische Konsequenz dieser Anschauungen, daß Grillparzer das romantische Prinzip nationaler Kunst nicht teilen konnte. Darin liegt ja einer der bedeutsamsten, vielleicht der bedeutsamste Unterschied zwischen dem Schaffen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Das allgemein Menschliche, Loslösung von allem Besonderen war das Losungswort der klassischen Zeit, deren Charakter rein kosmopolitisch, weltbürgerlich war. Die Romantiker aber drangen, freilich erst im Laufe der Entwicklung, die vom Klassischen ihren Ausgang

[1]) A. a. O. X, 241.
[2]) XV, 103.
[3]) XV, 97; vgl. XII, 175. Foglar 26. XVI, 33.
[4]) XX, 74.

nahm, auf das Nationale. Als aber Fouqué an Grillparzer die Aufforderung richtete, er solle diesem Bestreben nachkommen und nicht griechische Stoffe, sondern deutsch-nationale zum Gegenstande seiner Kunst machen, da schrieb Grillparzer im Jahre 1819, er wolle vorläufig das Nationale als solches den literarischen Wegmachern und Straßenräumern überlassen und einstweilen auf der allgemein praktikabeln Heerstraße des Reinmenschlichen in seinen durch jahrhundertlange Gewohnheit beglaubigten Formen seine Zwecke verfolgen. — „In wessen Munde glaubt ihr wohl, daß jetzt noch eine hochsinnige Rede mehr Wirkung selbst auf das gemeine Volk machen werde, in dem eines römischen Weltkonsuls oder eines engen Nürnberger Bürgermeisters?“ [1])

Von diesem Standpunkt aus hat nun Grillparzer auch das Künstlerdrama verwerfen müssen. Doch ist hier eine eigenartige Wandlung in seinen Ansichten vorgegangen. Grillparzer selbst hat mit seiner Sappho ein Künstlerdrama geschaffen und schaffen wollen, womit er, wie nachgewiesen worden, in engen Zusammenhang mit seiner Zeit getreten ist. Denn der Grundgedanke der Sappho, der Zwiespalt von Kunst und Leben, ist ein Lieblingsgedanke der Romantik gewesen, und vor allem in Österreich war das Künstlerdrama eine sehr geschätzte und gepflegte Gattung. [2]) Daß Grillparzer ein starkes Gewicht auf die Zugehörigkeit seines Werkes zu dieser Gattung legte, das zeigt ein Brief an Müllner: „Sappho ist Dichterin. Daß das hervorgehoben werde, ist durchaus nötig. . . . Die Dichtungsgabe ist kein in der gewöhnlichen Menschennatur liegendes Ressort, sie mußte daher herausgehoben werden.“ [3]) —

Nun aber tadelte Schreyvogel in seinem Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho“ gerade mit vollem Rechte den Umstand, daß wir von Anfang bis ans Ende mehr das

[1]) XVI, 33. Auch späterhin noch hat sich Grillparzer gegen die nationalen Dramen ausgesprochen (Jahrb. V, 333). Sein eigenes Schaffen freilich widerlegt hier seine Ästhetik.

[2]) Vgl. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891. A. Sauer, Anz. f. dtsch. Altert. XIX (1893) S. 308—37. Minor, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Wien und Niederösterreich S. 159.

[3]) Briefe S. 20. XVIII, 175.

liebende Weib als die von ihrer hohen Bestimmung erfüllte Dichterin, also nur die eine und zwar die weniger wichtige Seite dieses Charakters erblicken. Die dichterische Natur der Sappho ist mehr in Worten und einzelnen Schilderungen als in lebendiger Handlung dargestellt, wodurch dann die Katastrophe nicht genügend motiviert erscheint.[1]) Was Schreyvogel hier als einzigen Fehler des sonst seiner Meinung nach herrlich gelungenen Werkes bezeichnete, das hob Müllner, der eine Anzahl unglaublich boshafter und ungerechter Kritiken gerade über die Sappho veröffentlicht hatte, in späterer Zeit als einen besonderen Vorzug des Werkes hervor. Es ist nicht unmöglich, würde auch seinem literarischen Charakter gar nicht widersprechen, daß er sich damit bewußt gegen Schreyvogel stellen wollte, mit dem er nach einiger, wenn auch nicht allzu enger Freundschaft in persönliche Differenzen geraten war. —

Friedrich Kind nämlich hatte der zweiten Auflage seines Schauspiels „Van Dyks Landleben“ (1820) eine Vorrede beigegeben: „Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände.“[2]) Die hierin aufgestellten Theorien von der hohen Bedeutung und Wichtigkeit des Künstlerdramas im allgemeinen hatte Müllner (als „Kotzebues Schatten“) bereits im Dresdener literarischen Merkur 1821 verspottet. 1830 erschien dann in Müllners Werken eine längere Abhandlung Müllners: „Über Friedrich Kind“.[3]) Hier führte nun Müllner nach eingehenden Untersuchungen aus: Wenn das, was einem Künstler als Menschen begegnet, was er als solcher im realen Leben tut und leidet, nicht geeignet ist zu dramatischer Wirkung, zur Erregung allgemeiner, menschlicher, lebhafter Teilnahme, so mag uns der Dichter noch so viele Blicke in das Künstlerleben tun lassen, er wird immer ein verfehltes Drama geschaffen haben. Das zeigen uns zur Genüge Dramen wie Raphael Sanzio von Braun, Corregio von Oehlenschläger,[4]) sogar zum Teil auch der Tasso von Goethe. Die Alten und

[1]) A. a. O. S. 680.

[2]) Wiederholt Wien 1825 S. 5—62.

[3]) Müllners Werke, Supplementband 1—4, Meißen 1830. IV, 22ff.

[4]) Übrigens hat auch Schreyvogel in seinem Tagebuch einmal geäußert, Oehlenschlägers Correggio habe nicht allgemeines Interesse. A. a. O. II, 121.

Shakespeare haben wohlweislich das Wesen der Kunst und der Künstlernatur nicht zum Gegenstand dramatischer Darstellung gewählt. Wohl aber gibt es auch einige gelungene Künstlerdramen, die keine artistische, sondern lediglich die dramatische Idee verfolgen und somit gar nicht eigentliche Künstlerdramen genannt werden können, und zu ihnen gehört auch die Sappho von Grillparzer. —

Daß Grillparzer die Werke Müllners, in denen diese Abhandlung erschien, gekannt hat, steht außer allem Zweifel. Ganz abgesehen von den persönlichen Beziehungen, die ihn durch Vermittlung Schreyvogels mit Müllner verbanden, schätzte er ihn trotz seiner ungerechten Schmähungen über seine eigenen Werke doch sein Leben lang als den „letzten sachkundigen Kritiker in Deutschland." Wenn er nun früher in seinem Briefe an Müllner gerade auf das Dichterische in Sapphos Natur ein starkes Gewicht gelegt hatte, so suchte er nach dem Erscheinen von Müllners Abhandlung gerade den Vorwurf Schreyvogels, Sappho sei nicht genug als Dichterin geschildert, zu einem Vorzuge seines Werkes zu stempeln. So schrieb er in seiner Selbstbiographie, der Tadel, er hätte in Sappho mehr das Weib als die Dichterin geschildert, sei ihm sehr recht gewesen. „Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt, die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imagination als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen." [1])

Gleich darauf spricht er von den erbosten und ungerechten Kritiken Müllners über seine Sappho, ohne der lobenden Erwähnung in dessen Abhandlung über Friedrich Kind zu gedenken. Das kann freilich gegen die Beeinflussung von seiten Müllners sprechen, wie ja auch der Grund, den Grillparzer für seine Abneigung gegen das Künstlerdrama angegeben, nur noch leise an den anklingt, welchen Müllner angeführt hatte.

[1]) XIX, 74 f. Vgl. Foglar S. 32. Im Jahre 1838 schrieb Grillparzer einmal, ein Dichter, wenn er nicht wenigstens ein Schiller oder Goethe, Shakespeare oder dgl. ist, scheine ihm unter der Würde einer auf wahre Leidenschaft basierten Darstellung zu sein. XVI, 145.

Ganz den gleichen Grund aber hatte Grillparzer bereits in einer Lustspielkritik aus dem Jahre 1850 angegeben: Gegen das Ende zu wird Brunelleschi Hauptfigur, und das Lustspiel geht in das Künstlerdrama über, wodurch es aller Gebrechen der letzteren Gattung teilhaft wird, vor allem, daß nicht mehr die allgemeine Menschennatur, sondern der spezielle Anteil an irgend einem Künstler oder Kunstwerke den Gehalt, das Interesse hergibt. Nun ist aber weder Brunelleschi noch die doppelte Kuppel des Domes in Florenz so lebendig in der Erinnerung der, wenigstens der deutschen Zuseher, als daß der Abschluß eines Gemütsanteiles sich irgend befriedigend darauf gründen ließe.[1])

Notwendig ist nun aber gewiß die Einwirkung Müllners nicht anzunehmen. Denn die Verwerfung des Künstlerdramas ergibt sich ja auch als logische Konsequenz aus den Anschauungen des Dichters von dem Allgemein-Menschlichen als Aufgabe der tragischen Kunst. Diese Lehre hatte auch das Gesetz bedingt, die Charaktere dürften nicht scharf individualisiert werden, weil der Mensch verschwindet, je mehr das Individuum hervortritt und unter speziellen Voraussetzungen und Bedingungen das Allgemeine, Ewig-Gültige notwendig in den Hintergrund treten muß.

Shakespeare war es, dem Grillparzer den Vorwurf gemacht hatte, und Shakespeare selbst wandelte diesen Vorwurf in ein Gesetz, eine Forderung an die dramatische Kunst. Unter seinem überwältigenden Wirklichkeitseindruck stehend, erklärte Grillparzer schon im Jahre 1821, erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen der Leidenschaften brächten Leben in das Bild und seien das Höchste der dramatischen

---

[1]) XVIII, 109. Bemerkt sei noch, daß es Grillparzer einmal als unglückliche Idee hinstellt, Lessing zum Helden eines Stückes zu machen und sich einzubilden, man könne einen solchen Heroen des Geistes seiner würdig reden oder handeln lassen. XVIII, 118. Auf grund eines ähnlichen Gedankens schrieb später der bekannte Kritiker und Dramaturg E. Th. Roetscher eine kleine Abhandlung: „Worin liegt bei den sogenannten Künstlerdramen die größte Gefahr für den dramatischen Dichter?“ Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen, hg. v. Emilie Schröder, Lpz. 1867, S. 19 f. — Vgl. über Künstlerdramen auch Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. III, 276.

Kunst.[1]) Lope de Vega tat das Seine dazu. In der Zeit, als Grillparzer seine Jüdin von Toledo gestaltete, meinte er zu Foglar, er interessiere sich jetzt für wunderliche Charaktere.[2]) 1857—1858 schrieb er, Shakespeare habe bei seinem höchst wunderlichen Stück „Heinrich VIII." unendlich viel gedacht, wenn er die Inkongruenzen der menschlichen Natur als wirklich unvermittelt aneinandergereiht und das Amt des Dichters eben der Wirklichkeit überlassen habe.[3]) Noch in hohem Alter, 1869, sprach er aus:[4]) Wenn wir heutzutage im Drama von einem Charakter verlangen, daß er sich gut-horazisch immer gleich bleibe, so war der Hauptreiz des altenglischen Theaters die Widersprüche der menschlichen Natur, die Absprünge, die doch endlich in einen einheitlichen Weg zurückkehren.

Das Gesetz von der konsequenten Gleichheit und Stetigkeit der Charaktere, mit dem Grillparzer hier in Konflikt geriet, war nicht zuerst von Horaz, sondern ursprünglich von Aristoteles aufgestellt worden[5]) und hatte sich durch die Zeiten hin fortgeschleppt. Seine Unnatur hatte zuerst Diderot erkannt, aber entschuldigt: Sur la scène on veut que les caractères soient uns. C'est une fausseté palliée par la courte durée d'un drame: car combien de circonstances dans la vie, où l'homme est distrait de son caractère?[6]) Also die kurze Dauer des Dramas rechtfertigt die Erscheinung. Eine andere Erklärung hatte Lessing: Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen, sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben. Andere Charaktere sind für den dramatischen Dichter untauglich, weil ihnen das Unterrichtende fehlt.[7])

Der Grund moralischer Wirkung mußte für Grillparzer fortfallen. Diderots Erklärung hätte er allenfalls annehmen können, weil ja auch er die kurze Dauer des Dramas, die

[1]) XV, 102.
[2]) Foglar 18.
[3]) XVI, 168.
[4]) XVI, 177.
[5]) Poetik, Kapitel 15. Horaz, De arte poetica v. 125—127.
[6]) De la poésie dramatique S. 497. Entretiens 202.
[7]) Hamb. Dram. IX, 325.

Einheit der Zeit, gefordert hatte. Doch stellt sich Diderots Begründung schließlich auch nur als die nachträgliche Rechtfertigung eines Gesetzes dar, das man nicht verwerfen wollte, weil es von Aristoteles stammte und historisch, traditionell geworden war. Der verfeinerten Psychologie der modernen Dichter aber konnte dieses Gesetz praktisch nicht mehr entsprechen und bedeutete nur eine Fessel für die Entwicklung des Charakteristischen und Natürlichen. Daher machte Grillparzer kurzen Prozeß und stellte sich schroff der Tradition entgegen, deren Ursprung in gänzlich anders gearteten Verhältnissen und Bedingungen seine Begründung findet. Was dem griechischen Drama eigentümlich war, dessen Bedeutung und Schwerpunkt, wie Aristoteles schon erkannte, in der Handlung, der Fabel lag, das mußte für Charaktertragödien Shakespeares und der romantischen Dramatiker überhaupt durchaus nicht ohne weiteres seine Geltung behalten, und Grillparzer erkannte eben ganz richtig, daß es tatsächlich schon seine Geltung verloren hatte, als Lessing das Gesetz von neuem aufstellte.

Es ist sofort ersichtlich, daß mit dieser Aufgabe der „Haltung" der Charaktere die weniger peinliche Verknüpfung und Motivierung der romantischen Tragödien in engstem Zusammenhang steht. Die Widersprüche und Absprünge, die Inkonsequenzen und Wunderlichkeiten in den Charakteren lassen ganz natürlich eine Berechnung nach logischen Gesichtspunkten nicht zu, und der Inkonsequenz der Charaktere muß ganz selbstverständlich die Inkonsequenz der von den Charakteren ausgehenden Begebenheiten, d. h. der Handlung, entsprechen.

Diese Art der Charakterbehandlung erfordert nun also das Eingehen auf die individuellen Eigentümlichkeiten, die Besonderheiten und Wunderlichkeiten der Charaktere, kurz auf das, was nach Schillers Ausdruck nicht „Menschheit" an ihnen ist. Und diese Konsequenz mußte mit den Anschauungen Grillparzers wenigstens bis zu einem gewissen Grade kontrastieren, welche sich in anderer, der klassischen Richtung bewegten. Auch Grillparzer forderte, wie alle andern Theoretiker, die strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, die Notwendigkeit als innere Form des Dramas. Diese Notwendigkeit

der Handlung kann in idealer Weise nur dann zur Erscheinung kommen, wenn auch in den Charakteren alles Zufällige, Besondere, Individuelle abgelöst wird, wenn sie Vertreter eines Allgemein-Menschlichen, Ewig-Gültigen darstellen, wie es Aristoteles, Lessing, Schiller, Goethe als das Gesetz des klassischen Stils gefordert hatten. Das Allgemein-Menschliche entspricht daher der Notwendigkeit der Handlung, wie das Individuelle der Einhaltung des inkonsequenten, natürlichen Geschehens, und wie sich zwischen Notwendigkeit und Zufall ein Gegensatz in Grillparzers dramaturgischen Anschauungen gezeigt hatte, so nun auch zwischen dem Ewig-Menschlichen und Individuellen.

Das klassische Kunstprinzip Goethes und Schillers mußte dem Allgemein-Menschlichen gerechter werden als den besonderen Erscheinungen des Individuums. Das Typische, das in ihrer Ästhetik allmählich ganz mit dem Begriff des Symbolischen zusammenfiel, soll sich von allen einzelnen Individuen der dargestellten Gattung gleichmäßig entfernen, um so das Allgemeine, Ewig-Gültige zu verkörpern. Als das Kennzeichen des Romantischen aber bezeichnete Friedrich Schlegel die Neigung zum Interessanten, Charakteristischen, Individuellen, und diese Neigung ist auch in Grillparzers Dramen ganz deutlich zu bemerken. So konnte man mit vollstem Rechte die letzte Gruppe seiner Dramen, vor allem den Treuen Diener, den Bruderzwist, die Jüdin, vielleicht die stärksten Individualbilder nennen, die wir in der dramatischen Literatur der Deutschen besitzen.[1]) Anderseits wieder erklärt Volkelt, daß bei keinem zweiten deutschen Dramatiker so vorwiegend wie gerade bei Grillparzer tragische Verwicklungen von typisch-menschlicher Art behandelt würden.[2])

Beides läßt sich nun wohl miteinander vereinigen: Shakespeare tat es, indem er allgemein menschliche Leidenschaften in ihrer denkbar höchsten, ungewöhnlichsten Potenz darstellte, wodurch sie gleichzeitig symbolisch und wieder ganz individuell erscheinen. Grillparzer wählt einen typisch tragischen Konflikt,

[1]) Klaar, Grillparzer als Dramatiker, S. 17. Klaar zeigt hier in sehr richtiger Weise die Entwicklung Grillparzerscher Dichtung von der Schicksalstragödie durch das Problemstück zum Individualdrama.

[2]) A. a. O. S. 8, 9.

wie den „Kampf des stillen Gemütes mit dem Gang der Geschichte“ im Bruderzwist. Nun aber zeigt er einen solchen Konflikt keineswegs in der höchsten Potenz seiner Wirksamkeit, wodurch er symbolisch und gleichzeitig individuell werden würde, sondern er zeigt ihn unter ganz bestimmten Bedingungen und Voraussetzungen, unter tausend Zufälligkeiten des Charakters, der bis in seine kleinsten, oft nebensächlich scheinenden Eigentümlichkeiten gezeichnet wird. So kommt es, daß manchmal das Allgemein-Menschliche, das in des Dichters früheren Werken sich mit Klarheit heraushebt, in seinen späteren Stücken im Individuellen zu versinken droht, eben weil es an allzu spezielle Voraussetzungen des einzelnen Falles gebunden erscheint, um doch immer wieder aufzutauchen und das Gemüt von dem Interesse am Individuellen hinüberzulenken zu der, wenn auch nur dunkeln, Ahnung des Allgemeinen, Ewig-Wahren, Typisch-Menschlichen.[1]) —

Die Forderung des Allgemein-Menschlichen als Stoff der künstlerischen Darstellung zog nun mit Beziehung auf ein spezielles Stoffgebiet — das Wunderbare — eine notwendige Konsequenz nach sich, während wiederum die Forderung des Individuellen in gleicher Beziehung einen Kontrast der Anschauungen heraufbeschwor. Ging das Gesetz des Allgemeinen von Aristoteles aus, so beginnt auch nun wieder bei ihm die Tradition. — .

In einer von Goethe ihrer hohen Liberalität wegen gerühmten Stelle seiner Poetik hatte Aristoteles das Unmögliche, Wunderbare in der Dichtung unter drei Bedingungen gelten lassen: wenn Gründe der Dichtung, Erhebung über die gemeine Wirklichkeit und der allgemeine Glaube es rechtfertigen.[2]) Die letzte Bedingung gewann durch Lessing eine ganz neue Bedeutung und ungemeine Wichtigkeit für die Entwicklung des Wunderbaren in der deutschen Poesie. Es handelt sich natürlich um die Kritik der Hamburger Dramaturgie über die Semiramis von Voltaire, deren Gedankengang wir vorerst darlegen müssen. Die kühne Neuheit, in einem französischen Trauerspiel nach

[1]) Ich verweise bei den kurzen Andeutungen, die ich hier nur geben konnte, auf die Abhandlungen Volkelts, Lex' und Lessings, welche viel Aufhellendes in dieser Beziehung bieten.

[2]) Poetik, Kapitel 25. Vgl. Goethe an Schiller 28. April 1797.

dem Muster Shakespeares einen Geist erscheinen zu lassen und so alle Regeln strenger Wahrscheinlichkeit umzustoßen, hatte Voltaire in der seinem Drama beigegebenen „Disputation sur la tragédie ancienne et moderne" zu rechtfertigen gesucht. Das ganze Altertum hat an Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertum zu richten? Die Religion hat dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern? — Diese Gründe suchte nun Lessing zu widerlegen. Die Religion als solche hat in Dingen des Geschmacks und der Kritik nichts zu entscheiden. Ihr Zeugnis gilt nur als eine Art von Überlieferung des Altertums. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertum zu tun. Aber auch die Rechtfertigung, daß das ganze Altertum an Gespenster geglaubt habe, kann für den modernen Dichter keineswegs mehr hinreichen. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten wohl aus diesem Grunde recht, den Gespensterglauben zu benutzen. Der neuere Dichter hat dieses Recht nicht einmal dann, wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurücklegt. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unseren Augen nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern um uns durch diese zu täuschen und durch die Täuschung zu rühren. Wenn wir also tatsächlich jetzt an keine Gespenster mehr glauben und dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte, wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren. Nun aber ist die Folge dieser Gedanken doch keineswegs die, daß der Dichter nicht Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne bringen darf. Denn die Vorraussetzung, wir glauben an keine Gespenster mehr, ist durchaus falsch. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für die Wirklichkeit der Gespenster in der Geschwindigkeit den Schwung zu

geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist fast einzig und allein Shakespeare.[1])

Als Ergebnis dieser Ausführungen also ergibt sich erstens das negative Gesetz: Das Übernatürliche der Dichtung kann nicht dadurch gerechtfertigt werden, daß die Personen im Stücke das Übernatürliche glauben, weil die Zeit daran geglaubt hat, in der die Geschichte spielt. Zweitens die positive Regel: Das Übernatürliche muß auf einen allgemeinen Menschenglauben oder doch wenigstens den Glauben der Zeit, für die der Dichter schuf, gegründet sein.

Nun wurde aber die Rechtfertigung Voltaires durch Lessing keineswegs ganz aus der Welt geschafft, und gerade bei zwei Männern, die auf Grillparzer nicht geringen Einfluß hatten, begegnen wir ihr wieder. Heinrich Blümner führte sie in dem seinerzeit hochberühmten, auch von Grillparzer nachweislich im Jahre 1817 gelesenen Werke „Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos“[2]) an: Es ist nicht einmal notwendig, daß wir den geheimen Glauben an Sagen, Verwünschungen, Erscheinungen teilen, es reicht hin, um unser Mitgefühl zu erwecken, wenn die uns dargestellten Personen daran glauben.[3]) Mit dem gleichen Gedanken suchte Schreyvogel in der von ihm verfaßten Vorrede zur Ahnfrau die Schicksalsidee des Dramas gegen die heftigen Angriffe der Kritik zu verteidigen: Shakespeare und Calderon haben den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne daß man sie deshalb verketzert hätte. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis.

Diese Lehre hat nun auch Grillparzer selbst zur Rechtfertigung seines Erstlingswerkes benutzt, obgleich doch des öfteren nachgewiesen worden, daß diese schon an sich nicht

[1]) IX, 227 f.

[2]) Leipzig, 1814. Vgl. Grillparzer XIV, 57. Auch Voltaires Abhandlung selbst hat Grillparzer wohl sicher gelesen Vgl. XVI, 158.

[3]) S. 155.

ausreichende Erklärung auf die Ahnfrau nicht einmal zutreffend ist. Durch sein ganzes Leben zieht sich mit häufiger Wiederkehr in Wort und Schrift der zähe, längst von Lessing zurückgewiesene Gedanke: nicht er selbst glaube an das Schicksal, weil die Personen im Stück daran glauben. In der Zeit aber, in der das Stück spielt, hat man an Gespenster geglaubt.[1]) Die Frage über Anwendbarkeit des Fatums in der Poesie fiel für Grillparzer in dieser Beziehung zusammen mit der Frage über die Anwendbarkeit der Gespenster, der vorbedeutenden Träume usw., welch letztere sogar die geisterscheuen Franzosen in ihren Tragödien so wichtige Rollen spielen lassen.[2]) Ein solches Übernatürliches ist aber für die neueren Dichter bloß im Drama zu gebrauchen, wo die Gesinnungen der dramatischen Personen dargelegt werden und somit von selbst für die objektive eine subjektive Wahrheit eintritt; im Epos wäre seine Einwirkung Unsinn.

Nun hatte also Lessing die Rechtfertigung Voltaires mit dem Aristotelischen Gesetze zurückgewiesen, das Übernatürliche in der Dichtung müsse sich auf einen allgemeinen Menschen- oder doch wenigstens Zeit- und Volksglauben gründen, wenn es unser Mitgefühl erwecken und unsere Täuschung rege machen soll. Diese Lehre wirkte bestimmend auf alle zukünftige Ästhetik ein, und auch die, welche — meist aus mehr persönlichen Entschuldigungsgründen — zu der von Lessing verworfenen Rechtfertigung gegriffen hatten, konnten doch andererseits nicht umhin, sich der Wahrheit des Lessingschen Gesetzes unbedingt zu unterwerfen. Diese Erscheinung tritt uns in Blümner, Schreyvogel, Grillparzer entgegen. Wenn auch die Unmöglichkeit der Geisterwelt, so lehrte Blümner, dargetan werden könnte, so steht es dennoch dem Dichter frei, die in jedem Gemüte liegende Empfänglichkeit für den Glauben daran zu benutzen.[3]) In einer Kritik des Heldenspiels „Hermann"

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer von R. Zimmermann. Jahrb. 1894, S. 344. XV, 96f; XIX, 69. Vgl. H. Bohrmann a. a. O.

[2]) XV, 96, 98. Vgl. auch Müllner, Vermischte Schriften I, 137f. (und 230), wo die gleiche Lehre begegnet, daß nur die dargestellten Personen an Gespenster etc. zu glauben brauchen. (Theaterlexikon: Geistererscheinung).

[3]) A. a. O. S. 155.

von Fouqué schrieb Schreyvogel: Das Wunderbare der Dichtung ist weder in der allgemeinen Menschennatur noch in einem mit unserer Denkart zusammenhängenden Volksglauben gegründet und also ohne poetische Wahrheit und Wirkung.[1])

Und dieser Lehre schloß sich nun auch Grillparzer in vollem Umfange an, wo seine Ausführungen nicht direkt der Entlastung seiner Ahnfrau dienten. Und das war seinen ganzen ästhetisch-dramaturgischen Anschauungen nach selbstverständlich. Er hatte sich der Lessingschen Theorie angeschlossen, daß der Dichter die Geschichte nur als Mittel zu seinem eigenen Zwecke gebrauchen dürfe, woraus ja Lessing die Falschheit des Voltaireschen Gedankens herleitete. Und dieser Zweck des tragischen Dichters war für Grillparzer, wie für Lessing, Goethe, Schiller, das Allgemein-Menschliche darzustellen, ohne Suppositionen und individuelle Zufälligkeiten. Daher also muß auch das Wunderbare, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll, an die aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gebunden sein, es muß sich als notwendig mit der allgemeinen Menschennatur und dem allgemeinen Menschengefühl verknüpft erweisen, dessen subjektive Wahrheit ewig bestehen wird, wenn auch die objektive Unwahrheit längst feststehend geworden. Wenn das Übersinnliche auf solche Art in das Sinnliche hineinspielt, so werden diese poetischen Ideen, diese subjektiven Wahrheiten als die Schatten, die das Licht des Geistes in das halbdunkle Menschengemüt wirft, für die Poesie weit brauchbarer sein als die philosophischen Ideen, die objektiven Wahrheiten, die nur den Verstand beschäftigen, aber das ahnende Gemüt unbefriedigt lassen.[2])

Grillparzer selbst hat einmal viele solcher poetischen Ideen aufgeführt, die durch den allgemeinen Menschenglauben gerechtfertigt werden.[3]) Dagegen hat Lope de Vega einmal die Annahme des bösen Sterns oder eines Unglücklichgebornenseins als poetisches Motiv verwendet. Eine solche Annahme

[1]) Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83, S. 674 f.
[2]) XVI, 31; XVIII, 154; XIX, 69, 70; XV. 95; XV, 17. Wartenegg S. 35.
[3]) XV, 65.

aber ist nicht so in der menschlichen Natur begründet als die Ideen eines Schicksals, einer ausgleichenden Gerechtigkeit, einer Nemesis, daß man darauf wie auf ein festes Haus Wechsel ziehen könnte. Lope de Vegas Aufgabe war, uns zu seiner Idee hinzuführen, nicht von ihr auszugehen.[1]) Andererseits ist Schillers Übernatürliches immer ein solches, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt.[2]) Natürlich dachte hier Grillparzer vor allem an die Braut von Messina und den Wallenstein. An letzteren freilich nur so weit, als sich in ihm der astrologische Aberglaube Wallensteins nur als die Form darstellt, in der zu jener Zeit der allgemein menschlich begründete Schicksalsglaube auftrat. Denn den Sternenglauben als solchen hat Grillparzer unter den ewigen, allgemein gültigen Vorstellungen des Übersinnlichen nicht genannt, die Annahme eines bösen Sternes als poetisches Motiv verworfen und selbst lange Zeit bei Gestaltung seines Rudolf nach Anhaltspunkten gesucht, die ihm genügende Erklärung der Glaubensseligkeit des Königs gegeben hätten.[3])

Er fand endlich die menschlich und poetisch wahrste Erklärung, die er nur finden konnte: In einer Zeit schranken-

---

[1]) XVII, 103. An Kleist tadelte Grillparzer, daß seine Übernatürlichkeiten nicht poetischen Ursprungs sind, sondern sich auf körperliche Leiden beziehen. Solche physiologische Entwicklungen kann aber kein gewöhnlicher Mensch glauben, weil er sich nicht hineinversetzen kann. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer von dem durch die Romantik aufgekommenen Interesse am Pathologischen, daß sich ja auch heute wieder in starkem Maße kundgibt, wie auch Goethe, nichts wissen will. Vgl. Wartenegg S. 35ff. Eine „moralische Wirkung aus physischen Ursachen" wie einem Liebestrank hat Grillparzer unbedingt verworfen, daher auch den Stoff von Tristan und Isolde als unbrauchbar erklärt. Vgl. Foglar S. 32, Wiener Stammbuch S. 345. Tatsächlich ist es erst Richard Wagner gelungen, die einzig mögliche dramatische Lösung des schwierigen Problems zu finden, die dem modernen Empfinden durchaus entspricht.

[2]) XVIII, 74.

[3]) Vom Dichter der Esther. Tagespresse, Wien 1870, Nr. 177. Vgl. auch die mannigfachen Bedenken, die Schiller in Briefen an Goethe über das astrologische Motiv seines Wallenstein vorbrachte (z. B. 4. u. 7. Dezember 1798), sowie die Erwiderung Goethes namentlich vom 8. Dezember, wo er den astrologischen Aberglauben als einen allgemein menschlichen Glauben bezeichnen will.

losester Willkür, Verwirrung und Zwietracht sehnt sich ein tief innerlicher, stiller und ästhetischer Mensch, dessen tragische Tatunkraft dem Geiste der Zeit nicht gewachsen ist und all die Verwirrung nur noch mehr verwirrt, nach Ordnung und Sammlung, Frieden und Harmonie. Da er sie auf Erden nicht finden kann, erhebt sich sein Geistesflug in die Unendlichkeit, und er begreift die Welt als eine ewige Kette von Ursache und Wirkung, Einfluß und Erfolg, die in Gott ihren Anfang und ihr Ende hat. Diese ästhetische Weltanschauung, die in allen Dingen, nur nicht dem Menschen, die herrlichste, göttliche Ordnung walten sieht, gibt ihm seinen inneren Halt, läßt ihn sich selbst nicht aufgeben, ist seine Selbstrettung. Gottes Werk aber sind auch die Sterne, und nur als solche glaubt er an sie, weil sie aus seiner Hand hervorgegangen und als Glieder des harmonisch geordneten Weltsystems zu Zeugen und Verkündern der absoluten Wahrheit werden. So erhebt sich der ganz individuell in Zeit und Mensch begründete Sternglauben des Kaisers in die reinen Höhen des allgemein menschlichen Glaubens an Gott als die Harmonie der Dinge. —

Einen solch allgemeinen Mensch- oder Volksglauben hat übrigens Grillparzer nicht nur zur Rechtfertigung des Übersinnlichen, sondern auch anderer Erscheinungen, so des Abweichens von Geschichte und Sage, herangezogen, hier wohl mit direktem Zurückgehen auf die erwähnten Lehren des Aristoteles, der ja eine solche Rechtfertigung ausdrücklich angeraten hatte. Lope, sagt er einmal, ist eben dem Geiste der allgemein verbreiteten Erzählung treu geblieben, die ganz Spanien von dieser Frau (Griseldis) hatte, und so entsteht eine eigene Wahrheit, die eine poetische und daher wieder Naturwahrheit ist. Eine Wahrheit nicht in der Sache, sondern in den Gemütern.[1]) Immer wieder also begegnet uns in Grillparzers Ästhetik unter den verschiedensten Erscheinungsformen die fundamentale Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen.

[1]) XVII, 199. Vgl. XVII, 110.

Kapitel III.

Das Tragische.

War das Schicksal in der griechischen Tragödie als objektive Idee und notwendige Voraussetzung des Tragischen zur Erscheinung gekommen, so soll es nach Grillparzer im modernen Drama nur noch als subjektive Idee und poetische Maschine seinen dichterischen Wert behalten dürfen, weil sich die Überzeugung der Griechen zu einer Ahnung der modernen Welt verflüchtigt hat. Die Schicksalsidee ist ursprünglich ein „Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, dem Begründeten einen Grund aufzufinden, des Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen.“ [1]) Weil sich eine solche Verknüpfung von Ursache und Wirkung innerhalb des Tatsächlichen vom menschlichen Verstande nicht aufdecken läßt, so sieht er sich gezwungen, die Zweckmäßigkeit des Geschehenden aus einem höheren Denken und Willen herzuleiten, über der scheinbaren Willkür irdischer Begebenheiten eine übersinnliche Notwendigkeit anzunehmen, die alles so geschehen läßt, wie es geschieht.

Nach der Lehre des Aristoteles und der an ihn sich schließenden Tradition ist nun aber das Wesen des Dramas rein seiner Form nach auch ohne jede Beziehung auf eine Idee strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, Notwendigkeit. Demnach bringt das Drama die Idee des Schicksals schon im Irdischen zum Ausdruck, befriedigt das Streben des menschlichen Geistes nach Kausalität schon innerhalb der sinnlichen Erscheinungen und ist nicht genötigt, auf ein Übersinnliches zu verweisen, in dem Grund und Ursache eines scheinbar Unzusammenhängenden zu finden wäre. Gerade die innere Form des Dramas aber, welche die Notwendigkeit als Erscheinung der Sinnenwelt,

[1]) XV, 95.

nicht als ein Postulat der Vernunft darstellen soll, weist doch wieder dem Schicksal seinen Platz in der dramatischen Kunst an.

In der Begründung berührt sich Grillparzer wiederum mit dem bereits erwähnten Werke von Blümner. Wie in jeder Begebenheit — so lehrte Blümner — äußere Ereignisse und Handlungen, die in dem Willen ihren Ursprung haben, wie überall Notwendigkeit und Freiheit zusammenwirken, so kann auch in der dramatischen Nachbildung keine Begebenheit ohne diese Wechselwirkung gedacht werden. In jedem Trauerspiel müssen daher Einwirkungen von außen eintreten, die ihren Grund nicht in dem psychologischen Zustand des Menschen haben und als solche sein Schicksal darstellen.[1]) Wenn nun Blümner alles, was unabhängig vom menschlichen Willen geschieht, als Notwendigkeit betrachtet, so kann Grillparzer diese Anschauung nur mit Bezug auf das Drama teilen. Da das Wesen des Dramas strenge Ursächlichkeit ist, so müssen alle Ereignisse, die kein unmittelbares Produkt einer freien Willenskraft sind, und die im Epos, abgesondert, als Lauf der Welt, als Zufall gelten dürften, im Drama nur als Glied einer Kette begriffen werden, die wir eben das Schicksal nennen.

Als Grillparzer von Lessing den Begriff der dramatischen Handlung als eines Ereignisses, dem Absicht zugrunde liegt, übernommen hatte, konnte er auch aus ihm auf ganz gleiche Weise die Idee des Schicksals nicht mehr subjektiv und als poetische Maschine, sondern objektiv und als notwendige Voraussetzung des Tragischen entwickeln. Die Absicht nämlich kann entweder in dem Subjekte der Tätigkeit liegen, wodurch dann eine freie Willenshandlung in die Erscheinung tritt, oder aber sie wird der Tätigkeit des tragischen Subjektes entgegengesetzt werden und zwar wieder entweder von einer anderen Person, wo dann die Freiheit des einen zum Schicksal des andern wird, oder von Umständen, welche eben der inneren Form des Dramas wegen ebenfalls die Gestalt von Absicht annehmen müssen. Und das, was auf solche Weise der Freiheit des tragischen Subjektes entgegengesetzt wird und unabhängig von seinem Willen geschieht, nennen wir im Drama

[1]) A. a. O. S. 162.

das Schicksal, das demnach ein Anthropomorphismus, eine Personifikation der Naturnotwendigkeit, der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände genannt werden kann.[1])

Daß der Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit das Wesen der tragischen Kunst ausmache, ist der Inhalt aller Aufsätze Schillers über diesen Gegenstand, wodurch er der romantischen Ästhetik die Richtung wies und — wenn auch zum Teil nur negativ — bestimmend auf Grillparzers Anschauungen vom Tragischen eingewirkt hat. Schillers Ausgangspunkt war die Kantische Ethik, welche die zwei Prinzipien im Menschen, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Freiheit einander gegenüberstellte. Als sinnliches Wesen ist der Mensch der Naturnotwendigkeit, dem Schicksal unterworfen. Natur sind alle äußeren Umstände, Begebenheiten und Gewalten, welche dem Willen des Menschen nicht untertänig sind und seine Sinnlichkeit meistern. Natur sind alle Affekte, Triebe und Instinkte in ihm selbst, welche nur dem Glück und Nutzen seiner tierischen Existenz, dem sinnlichen Selbsterhaltungstriebe dienstbar sind und den Willen zu bestimmen versuchen. Aber der sittliche Mensch ist ein freies, sich selbst bestimmendes Wesen. Kraft der göttlichen Vernunft erhebt er sich — das einzige aller irdischen Geschöpfe — hoch hinaus über die Naturnotwendigkeit, bricht alle Fesseln des Schicksals und macht sich in ideellem Sinne selbst zum Herrn der Natur. Die Aufgabe der Tragödie aber ist es nun, den Menschen im Kampfe der sittlichen Freiheit mit der sinnlichen Naturnotwendigkeit darzustellen und den Sieg der Freiheit des sittlichen Willens über alle Mächte des Schicksals zu verherrlichen, welche wohl sein physisches Sein vernichten, aber nie seine moralische Selbstbestimmung aufzuheben vermögen. —

Auf diese erhabene Lehre gründeten nun die Romantiker ihre Theorie des Tragischen, das sie, wie auch Schiller, als den Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit bestimmten.[2]) In Österreich hatte diese romantische Doktrin einen energischen

[1]) XV, 93, 100; XVII, 111.

[2]) Vgl. z. B. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen. Fünfte Vorlesung S. 72 u. öfter. Schelling, Philosophie der Kunst (Sämtliche Werke Abt. I, Bd. 5) S. 693 ff. Fr. Schlegel, Über d. Stud. d. gr. Poesie S. 142.

Vorkämpfer: Heinrich von Collin, der das Drama als die Darstellung einer Handlung bezeichnete, aus deren Anschauung der Sieg der Freiheit über die Naturnotwendigkeit erhellet, welche Anschauung die Menschheit mit dem höchsten Triumphgefühle ihrer Würde beseligt.[1]) Eine solche Definition erklärte Schreyvogel im Sonntagsblatt für völlig falsch, ja lächerlich, und rechnete sie zu den übersinnlichen Kostbarkeiten der neuen Schule. Denn niemals kann auf solche Weise der Zweck der Tragödie erreicht werden, Mitleid und Furcht zu erwecken.[2]) An Schreyvogels Seite aber erblicken wir Grillparzer im Kampfe gegen Schiller und die Romantik.

Wieder geht er — 1819 — von der inneren Form des Dramas aus, welche strengste Kausalität zum obersten Gesetz des tragischen Dichters macht. Das Kausalitätsband ist nun, den Begriff der Freiheit vorausgesetzt, seiner Möglichkeit nach ein doppeltes: nach dem Gesetz der Notwendigkeit, d. i. der Natur, und nach dem Gesetze der Freiheit. Unter dem Notwendigen wird hier alles dasjenige verstanden, was, unabhängig von der Willensbestimmung des Menschen, in der Natur oder durch andere seinesgleichen geschieht, und was, durch die unbezweifelte Einwirkung auf die untern, unwillkürlichen Triebfedern seiner Handlungen, die Äußerungen seiner Tätigkeit, zwar nicht nötigend, aber doch anregend bestimmt. Bei Menschen von heftigen Neigungen und lebhaftem Temperament ist eine solche Einwirkung oft so stark, daß sie alle Tätigkeit der Freiheit aufzuheben scheint. Selbst die Besten werden durch sie zum Schlimmen fortgerissen, weil diese Triebfedern einen Grad von extensiver und intensiver Größe erreichen können, wo fast nur ein halbes Wunder möglich machen kann, ihnen zu entgehen. Das nun, was außer unserm Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze

[1]) Werke V. 94 f. (Über den Chor im Trauerspiel); S. 108 ff., 129 (Briefe über die Charakteristik im Trauerspiele).

[2]) Sonntagsblatt I. 264 (Briefe über die neueste Literatur). Gesammelte Schriften Abt. 2, II, 189—196.

als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis oder Schicksal.[1])

Soweit also stimmt Grillparzer mit Schiller und seinen Nachfolgern überein. Nun aber fährt er, ganz wie es Schreyvogel getan hat, fort: Im Trauerspiele wird entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verschafft, oder umgekehrt. Die Neueren halten das erstere für das allein Zulässige, worüber ich aber ganz der entgegengesetzten Meinung bin. Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll (hier richtet sich Grillparzer, wie Schreyvogel, ganz deutlich gegen Schlegel und Collin), hat durchaus nichts mit dem Wesen des Tragischen gemein und schließt nebstdem das Trauerspiel scharf ab, ohne jenes weitere Fortspielen im Gemüte des Zuschauers zu begünstigen, das eben die eigentliche Wirkung der wahren Tragödie ausmacht.[2]) Noch im Jahre 1857 wandte sich Grillparzer in einer eigenen kleinen Aufzeichnung gegen Schillers Aufsatz über das Pathetische: Schillers Anschauung, das Tragische liege in dem Widerstande der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt, wird schon durch Romeo und Julie widerlegt, in welchem Drama auch nicht der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist Romeo und Julie im höchsten Grade tragisch.[3])

Daß sich Grillparzer so schroff gegen die Theorie Schillers und der Romantiker wendete und sie geradezu umkehrte, das ist natürlich nicht nur auf die Einwirkung Schreyvogels zurückzuführen, sondern liegt in der Lebens- und Weltanschauung des Dichters selbst tief begründet. Drei Gedanken sind es, die hier in Betracht gezogen werden müssen. Grillparzer war, wie wir schon ausführten, durchaus im Gegensatz zu Kant und Schiller und in Übereinstimmung mit Hamann, Herder und auch Goethe, der Überzeugung, daß die Sinnlichkeit des Menschen, seine Triebe, Instinkte und Neigungen ganz ebenso „göttlich“ seien wie die Vernunft. —

---

[1]) XV, 87. Vgl. Kuh, Zwei Dichter Österreichs (Pest 1872): Franz Grillparzer S. 24. „Wir Menschen kämpfen stets mit unserm Innern und mit einem Fremden, das von außen her auf uns eindringt.“

[2]) XV, 87—88.

[3]) XVIII, 73.

Schiller war von seinem Kantischen Standpunkte aus zu seiner Lehre vom Tragischen gekommen, weil er, wie Kant, die Aufgabe des menschlichen Lebens in die Sittlichkeit setzte und so die Tragödie zur Verherrlichung des eigentlichen Menschheitszweckes bestimmte. Er ging darin so weit, daß er geradezu die Anschauung aussprach, der Mensch lebe nur deshalb, um sittlich zu sein, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig, weswegen Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht in höchstem Maße geeignet ist, Gegenstand der tragischen Kunst zu werden.[1]) Gegen diese rigoristische Lebensauffassung hat sich Grillparzer ohne Namensnennung wiederholt gewendet. Zum ersten Male im Jahre 1820, also unmittelbar nach jener Studie vom Tragischen. „Wer Sittlichkeit zum alleinigen Zweck des Menschen macht, kommt mir vor wie einer, der die Bestimmung einer Uhr darin fände, daß sie nicht falsch gehe.“ Der gleiche Gedanke wurde in den Jahren 1822, 1833, 1837 wiederholt: Die Sittlichkeit zum Zwecke des Lebens machen, ist durchaus widersinnig. Unter den Mitteln steht sie obenan.[2]) Demnach konnte Grillparzer unmöglich in dem Siege der Sittlichkeit über die Sinnlichkeit das Wesen des Tragischen erkennen.

Dazu aber kam noch ein Drittes. Schiller hegte, wie auch Kant, an der übersinnlichen Willensfreiheit des sittlichen Menschen keinen Zweifel. Die Vernunft erhebt sich über die Naturnotwendigkeit und ist selbst unter dem stärksten Zwange der Natur und Sinnlichkeit fähig, sich selbst zu bestimmen. Das ist die notwendige Voraussetzung seiner Lehre vom Tragischen. Grillparzer war anderer Meinung: er neigte stark zu der Theorie der Willensdetermination, zum mindesten gab es für ihn keine Gewißheit der Willensfreiheit, sondern völlige Unsicherheit. Es scheint, als wäre er unter dem Eindruck der Spinozistischen Philosophie zu seiner Auffassung bestimmt worden. Wenigstens läßt das die Ethik des Dichters ahnen. Im Jahre 1822 hatte er bei Spinozas Lektüre niedergeschrieben: „Geht denn aus der Spinozistischen Ansicht (daß auch der Mensch keine Ausnahme der Naturnotwendigkeit machen könne) fürs

[1]) Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen, X. 10.

[2]) XV, 164, 165.

Praktische etwas anderes hervor als jener denkbar höchste Grundsatz: sich selbst nichts verzeihen und den andern alles?“ [1]) Und noch im Jahre 1843 sagte er zu Foglar: Da die Freiheit des Menschen zu den unentschiedenen Fragen gehört, so sollen wir über uns wachen, als ob wir frei wären, und die andern entschuldigen, als ob sie es nicht wären.[2]) Aber auch unter Voraussetzung der Willensfreiheit hat Grillparzer die Erkenntnis des Spinoza geteilt, daß doch die menschlichen Affekte und Leidenschaften den Willen so weit determinieren können, daß alle Freiheit aufgehoben erscheint, und dieser Gefahr sind selbst die Sittlich-Besten ausgesetzt.

Aus dieser Lebensanschauung heraus mußte Grillparzer zu der Überzeugung kommen, das Tragische liege nicht in dem Siege der sittlichen Freiheit über die sinnliche Naturnotwendigkeit, wie Schiller und seine Nachfolger es lehrten, sondern gerade umgekehrt in dem Siege der Notwendigkeit über die Freiheit, wie es auch Schreyvogels Meinung war. Das heißt aber: Ein sittlich hochstehender Mensch wird durch den Zwang der von seinem Willen unabhängigen äußeren Umstände und Begebenheiten, welche bestimmend auf die unteren Triebfedern seiner Handlungen, Triebe und Instinkte, Neigungen und Leidenschaften, einwirken, dazu gebracht, unter dem Zwange einer solchen äußeren und inneren Willensdetermination, d. h. des Schicksals, die Prinzipien der Vernunft aufzugeben und so — unschuldig und gerecht, weil unfrei — eine Schuld auf sich zu laden, welche die sittliche Weltordnung zu vernichten droht. Jede „Störung des ewigen Rechtes“ aber muß, wie es auch Schillers Weltanschauung war, seine Sühne finden, und der moralisch Gefallene geht auch physisch unter. Grillparzers Ästhetik betont also den Begriff der „tragischen Schuld“, welchen Schillers philosophische Aufsätze nicht aufzuweisen haben.[3]) Tragisch ist die Schuld eines sittlichen Menschen, der durch Willensdetermination seine Freiheit verliert und dadurch schuldig wird. Nach Schillers Lehre kann ein gänzlich

[1]) XIV, 26.

[2]) Foglar S. 20.

[3]) Sonst hat Schiller, z. B. in Briefen, ebenfalls den Begriff der tragischen Schuld entwickelt, wie er ja auch in seinen Dramen ausgeprägt ist.

Unschuldiger, ein bis zum Tod moralischer Mensch unter dem Zwange des Schicksals untergehen, d. h. physisch untergehen, ohne doch seine sittliche Selbstbestimmung im Kampf mit den Mächten der Sinnlichkeit und der äußeren Natur auch nur einen Augenblick aufzugeben. Die Tragödie, lehrte Schiller, zeigt uns den physischen Untergang des Unschuldigen und den sinnlichen Triumph des Verbrechers. Auch Grillparzers Studie spricht von dem Schicksal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten siegen. Der Gedankengang der Ausführungen aber macht es notwendig, unter dem Gerechten eben einen sittlichen Menschen zu verstehen, der nur durch Willensdetermination schuldig geworden ist, der demnach nicht nur physisch, sondern tatsächlich auch, wenn auch nur unter dem Zwange des Schicksals, moralisch untergegangen ist. Denn wenn Grillparzer hier den bis zu seinem Tode wirklich unschuldigen und gerechten Menschen gemeint hätte, so würde er sich ja gar nicht im Widerspruch mit Schiller, Schlegel, Schelling und Collin befinden, welche ja nur den sittlichen, nicht sinnlichen Sieg der Freiheit als das Wesen des Tragischen bestimmten.

Infolge einer falschen Auffassung dieser Studie aber wurde Volkelt dazu geführt, Grillparzers Theorie durch seine eigenen Stücke zu widerlegen, was durchaus nicht angängig ist. Nachdem Volkelt die in jenem Aufsatz ausgesprochenen Gedanken von Freiheit und Schicksal kurz berührt, fährt er fort: „Das Tragische liegt also darin, daß der Mensch durch das Schicksal zerschmettert wird. Es klingt ganz an Schopenhauers Auffassung vom Tragischen an, wenn er sagt, das Tragische zeige uns den Fall des Gerechten und den Sieg des Ungerechten, es lehre uns das Nichtige des Irdischen erkennen, es gebe dem unbestimmten, formlosen Schmerz über die Übel des Lebens Gestalt und Grenze, es lasse uns den strauchelnden Mitmenschen bedauern, den Fallenden lieben.“ Schon der Vergleich mit Schopenhauer zeigt, daß Volkelt von der irrigen Meinung ausgeht, es handle sich um einen wirklich Unschuldigen, der vom Schicksal zerschmettert wird. Die folgende Widerlegung durch Grillparzers eigene Dramen aber zeigt ganz klar, daß Volkelt den eigentlichen Punkt des Tragischen, den Grillparzer im Auge hatte, nicht getroffen hat. „Während

Grillparzer außer der Ahnfrau besonders noch die Medea als Bestätigung für seine Anschauung anführen kann, so werden wir ihm vor allem die Sappho und Des Meeres und der Liebe Wellen entgegenhalten. Freilich werden auch Sappho und Hero durch die Macht der Dinge, Menschen und Verhältnisse, in die sie gestellt sind, vernichtet (von der den Willen im Inneren determinierenden Sinnlichkeit spricht merkwürdigerweise Volkelt gar nicht); aber zugleich erscheint in ihrem Untergange ihr Selbst, das, was sie wesenhaft sind, und was sie erstrebt und vertreten haben, als eine wohlberechtigte, ja als die höhere Art der Menschlichkeit. In ihrem Untergang sind sie doch in ideellem Sinne siegreich; ihre Erlösung ist nicht bloß negatives Loswerden des Lebens, sondern sie besteht zugleich in der positiven Erhaltung ihres wesenhaften Seins und Strebens unter den ewigen Werten der Menschheit. So widerlegt Grillparzer seine Theorie durch seine eigenen Stücke.“ [1])

Selbst wenn man Volkelt diese Art des Sieges der Freiheit über die Notwendigkeit in Sappho und Hero zugibt, so muß man doch erwidern, daß diese Art des Sieges eben absolut nichts mit dem Siege zu tun hat, welchen Grillparzer als das Wesen des Tragischen verworfen hatte. Demnach kann auch der Nachweis eines solchen Sieges keineswegs des Dichters Theorie widerlegen, daß die Freiheit des Menschen von der Notwendigkeit überwältigt werden müsse, damit der Eindruck des Tragischen erweckt werde. Denn bei Grillparzer handelt es sich ja lediglich um die moralische Selbstbestimmung, welche unter dem Zwange der den Willen determinierenden, äußeren und inneren Umstände, d. h. des Schicksals, aufgehoben wird, wodurch dann das tragische Subjekt schuldlos, weil unfrei, in Schuld gestürzt wird. Volkelt hat den Begriff der tragischen Schuld, um den sich bei näherem Zusehen der ganze Aufsatz Grillparzers dreht, völlig unberücksichtigt gelassen, wodurch seine Widerlegung hinfällig wird. Daß sich freilich, wie in allen Dramen des Dichters, so auch in Sappho und Hero eine tragische Verschuldung offenbare, hat Volkelt selbst meisterlich dargelegt. Nur hat er — ganz naturgemäß — des Dichters eigene Auffassung von den Gründen des Schuldig-

[1]) A. a. O. S. 168—169.

werdens auch hier nicht hinreichend berücksichtigt; die Idee des Schicksals — für Grillparzer ungemein wichtig — kommt in seinem so tief angelegten Werke keineswegs ganz zu ihrem Rechte, wenn Volkelt auch im Anschluß an die Besprechung der Ahnfrau einige vortreffliche Ausführungen über „die Schicksalsidee bei Grillparzer" gegeben hat. Denn in ihnen handelt es sich nur einerseits um die übersinnliche Schicksalsmacht, wie sie im Goldenen Vließ und der Libussa zur Erscheinung kommt, andererseits um die überindividuelle Gesetzmäßigkeit, welche jede Tragödie uns vor Augen führt. Von dem Schicksal, wie es Grillparzer nach Schillers Vorgang als die Voraussetzung des Tragischen auffaßte, durch das die tragische Schuld überhaupt erst auf den an sich Unschuldigen gewälzt wird, ist bei Volkelt nirgends die Rede.

Und doch tritt es keineswegs nur in der Theorie des Dichters auf, sondern bestimmt auch das Tragische seiner Dramen. Da eine nähere Begründung und Darlegung dieser Anschauung eine eigene und umfängliche Behandlung des bedeutsamen Gegenstandes erforderlich machen würde und wir überdies noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen, so möchte ich hier nur darauf hinweisen, wie die große Trilogie, welche gerade zu jener Zeit entstand (1818—20), da Grillparzer die behandelte Studie — 1819 — niederschrieb, tatsächlich ein glänzender Beleg seiner Lehre geworden ist, so daß sich schon in dieser Hinsicht Theorie und Praxis hier durchaus decken. Denn Medea ist die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit.[1])

Im Vorspiel erscheint Medea ganz Wille, Kraft und ungebändigte Freiheit. Keiner hat Macht über sie, selbst ihr Vater nicht, und keiner soll sie auch je gewinnen; denn selbst den Fesseln der Liebe will Medea sich niemals beugen, um die göttliche Selbstbestimmung, die absolute Willensfreiheit sich zu bewahren. Als Peritta, die verstoßene Gespielin, noch einmal vor ihr sich zu rechtfertigen sucht, daß sie zum Hirten ins Tergener Tal gegangen:

[1]) Man denke hier vor allem daran, daß Grillparzer gerade im Jahre 1819 Schopenhauers Lehre vom Willen und von dem tragischen Leiden der Welt und des Menschen durch den Willen kennen gelernt hat.

„Es riß mich hin, ich war besinnungslos,
Und nicht mit meinem Willen, nein —“

da spottet Medea:

„Ei hört!
Sie wollte nicht und tat's! — Geh! du sprichst Unsinn!
Wie konnt' es denn geschehn,
Wenn du nicht wolltest? Was ich tu', das will ich,
Und was ich will — je nu, das tu' ich manchmal nicht.“

Sie muß am eigenen Leibe erfahren, wie unrecht sie mit diesen Worten hatte. — Um das goldene Vließ zu gewinnen, erschlägt Aietes, der Vater, den griechischen Gastfreund, ohne daß ihr Wille es zu hindern vermag. Und auch an ihr muß der Fluch des Phryxus sich vollziehen.

Vom Glanze des goldenen Vließes angelockt, naht aus dem heiteren Griechenland Jason als Rächer des Erschlagenen dem finstern Kolcherreich. Medea will, wenn auch widerstrebend, Vater und Heimat dem drohenden Verderben entreißen und den fremden Eindringling vernichten. Im selben Augenblicke aber, da sie Jason selbst erblickt, wird sie von heißester Liebe zu ihm gepackt, und sie kann die gewollte Tat nicht tun.

„Gefallen muß dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will nicht! Medea will nicht! —

Aber Medea muß. Um einer zweiten Begegnung mit Jason zu entgehen und vor der eigenen Leidenschaft sich zu retten, will Medea in die Einsamkeit flüchten.

„Zwei Wege sind. Einer nah am Lager des Feindes,
Der andre rauh und beschwerlich, wenig betreten,
Über die Brücke führt er am Strom.“

Den zweiten soll Medea geleitet werden. Aber

„Der Sturm hat die Brücken abgerissen heut' Nacht,“

und Medea muß am Lager Jasons vorüber, ihr bleibt keine Wahl. Dieser „Zufall“ führt die Begegnung mit Jason herbei, den sie fliehen wollte, und ein gewaltiges Ringen zweier aufeinanderstoßender Willenskräfte entsteht. Medea will ihrem

Vater, ihrer Heimat getreu bleiben, sie will die Leidenschaft zu dem geliebten Manne niederkämpfen und ihre eigene Natur bewahren. Aber dem innern Ansturm der elementaren Leidenschaft und der zwingenden Übermacht des männlichen Willens kann Medeas Wille nicht widerstehn, und nach heißem Kampfe wird seine Freiheit gebrochen. Dann verläßt Medea Vater und Heimat und folgt als gehorsame Braut dem heißgeliebten Manne.

Von nun an ist sie Jasons Willen bedingungslos untertänig. Sie umfaßt flehend seine Kniee, droht sich selbst zu töten, daß sie ihm nicht den Weg zum fluchbeladenen Vließe weisen müsse. Aber Jason besteht auf seiner Forderung, und Medea tut es. — Sie hält den todesmatten Bruder in ihrem Arm und fleht um Schonung. Vor dem unerbittlichen Trotze Jasons stürzt sich Absyrtus aus den Armen der Schwester in die Wellen. Medea will ihm folgen, aber man hält sie zurück. So zieht sie schuldbeladen mit dem Mörder ihres Bruders nach Griechenland. „Sie wollte nicht und tat's.“ Die unerbittliche Notwendigkeit fesselte ihren freien Willen, daß sie schuldig werden mußte. Damit ist der erste Teil einer gewaltigen Freiheitstragödie beendet.

Je weiter sich nun Medea von ihrer finsteren Heimat entfernt, deren lichtloses Dunkel sie Jason wie ein heller Sonnenstrahl erscheinen ließ, desto mehr erkaltet die Liebe Jasons, dem sie in Griechenlands heitern Gefilden unter den hochkultivierten Männern und Frauen seines Landes abschreckend und barbarisch dünkt. Im Verzweiflungskampfe um die Liebe des Gatten hat Medea nur die eine Sehnsucht, sich mit letzter Aufopferung ihrer geknechteten Persönlichkeit den fremden aufgezwungenen Sitten anzupassen. Aber alle Versuche, Griechin in Griechenland zu werden, scheitern an der angeborenen Wildheit ihrer Natur, die sich gegen den Ernst ihres Willens empört, und an dem Widerstande der Gesellschaft, welche sie, die fremde Barbarin, ausstößt und verachtet, ohne ihr je Gelegenheit zu geben, ihren Willen zum Hohen zu verwirklichen. Jason aber kann es nicht vergessen, daß er um ihretwillen allen Träumen von Ehre, Ruhm und Glück entsagen muß, seines Erbes beraubt, aus Stand und Gesellschaft verstoßen, heimatlos und rechtlos im Lande

mit ihr umherirren muß, die er doch nicht mehr lieben kann. Als sie beide eines Mordes wegen, den er von ihr verlangt, und den sie nicht einmal wirklich begangen, der Bannfluch trifft, da wälzt er feig und elend auf sie allein alle Schuld und sagt sich von ihr los, um an Kreusas, der lichten Griechin Seite, ein neues Leben voll Macht und friedlichen Glückes zu beginnen.

Als Letztes, das ihr auf der Welt noch bleibt, verlangt Medea die Kinder für sich, und sie will den Göttern danken, wenn man sie ihr gewährt: das Glück der Mutter soll sie für alle Leiden und Enttäuschungen der Gattin voll entschädigen. Aber vor die Wahl gestellt, fliehen die eigenen Kinder vor der unfreundlichen, wilden Mutter zu der sanften und lieblichen Kreusa. Das ist zu viel, und im Übermaße der Knechtung bäumt sich die mißhandelte Persönlichkeit noch einmal empor. Alles Wilde, Barbarische ihrer Natur, das sie aus Liebe zu Jason nur mühsam niedergezwungen, bricht wie ein verheerender Bergstrom hervor. Ihre übergroße Liebe bog sich in übergroßen Haß, und ihre vernichtete Seele lechzt nach furchtbarster Rache an Jason, ihrem Verderber. Da tötet sie Kreusa und die eigenen Kinder.

So endet die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit. Zur Sühnung der Verbrechen, die um den Besitz des goldenen Vließes begangen, muß Medeas stolze Willenskraft von dem rohen Zwange des Schicksals gebrochen werden. Was sie wollte, konnte sie nicht tun. Was sie tat, wollte sie nicht. Die Theorie des Tragischen, die Grillparzer im Jahre 1819 aufstellte, geht Hand in Hand mit seiner Dichtung, die er 1818—20 gestaltete. —

Die blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal, dem der physische, nicht der moralische Mensch unterliegen muß, ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns nach Schillers Auffassung auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Auf der höchsten Stufe aber, zu welcher die

tragische Kunst sich erheben kann, muß auch diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfallen und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verlieren. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen soweit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten.[1])

Aus diesen Gedanken Schillers hat sich ganz deutlich die romantische Doktrin einer christlichen Tragödie entwickelt. Im Gegensatz zu dem heidnischen Trauerspiel der Griechen, welches sich mit den Grundsätzen der christlichen Religion nicht mehr vereinbaren läßt, verlangten die Romantiker, daß im modernen Drama das antike Schicksal in Gestalt einer Vorsehung erscheine. Als den höchsten Vertreter der christlichen Vorsehungstragödie feierten sie Calderon, der ihnen zum Inbegriff romantischer Tragik wurde.[2]) Auch gegen diese Forderungen wendete sich Schreyvogel, wie er den Sieg der Freiheit als Wesen des Tragischen verworfen hatte. In seinem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik", der, wie wir noch sehen werden, mit dem größten Teil seines Inhalts in Grillparzers Anschauungen aufging, schrieb der Dramaturg: Ich behalte mir vor, von dem standhaften Prinzen zu sprechen, wenn ich Gelegen-

[1]) Über die tragische Kunst. X, 26—27.

[2]) Vgl. Schlegel, Wiener Vorlesungen II, 30. Vorl. S. 257, 263 u. oft. Vergleich der Phädra des Racine mit der des Euripides usw.

heit haben werde, den Lesern meine Gedanken über die abenteuerliche Idee einer Vorsehungstragödie vorzulegen, von deren versuchter Einführung in die Kunsttheorie es zweifelhaft ist, ob sie den Zwecken der Kunst oder der Würde der Religion mehr widerspreche.[1])

Diese Gelegenheit hat nun leider Schreyvogel nicht mehr gehabt, und der Vorsatz ist unausgeführt geblieben. Wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir in Grillparzers betreffenden Niederschriften einen Ersatz für die ungeschriebenen Gedanken des Dramaturgen erblicken, und das umso mehr, als des Dichters Anschauung über die Idee einer christlichen Tragödie nach dem Erscheinen jener Abhandlung Schreyvogels einmal ganz die gleiche Form, wie bei Schreyvogel, angenommen hat: „Zudem tun diejenigen, die das Heilige durch die Kunst verherrlichen wollen, weder der Kunst noch dem Heiligen einen Gefallen.“ Und Grillparzer begründet seine Ansicht so: „Denn das Heilige, das der Phantasie bedarf, um ins Herz zu kommen, ist ein erlogenes, und das Kunstgefühl, das, um aufgeregt zu werden, einen Gegenstand braucht, der das hat, was Kant Interesse nennt, ermangelt des Schönheitssinnes.“[2]) Aber schon einige Jahre vorher und zwar in dem Jahr, da Grillparzer mit Schreyvogel in persönlichen Verkehr trat, taucht zum ersten Male die Abweisung der Vorsehungstragödie auf, ohne daß es sich im einzelnen entscheiden läßt, welche Gründe seiner Anschauung Grillparzer von Schreyvogel übernommen hat, welche er den Gedanken des Dramaturgen neu hinzufügte. Da schreibt er 1816 in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre von Schlegels Wiener Vorlesungen, die Griechen seien weit entfernt gewesen, mit der Idee von Fatum einen bestimmten Begriff verbunden zu haben. Es war ihnen wohl nichts, als der unerklärte Grund (das unbekannte Absolute), das allen Veränderungen,

---

[1]) Sammler, 1818, Nr. 23—25. Schon im Jahre 1794 hatte Schreyvogel einen Aufsatz geschrieben „Der Glaube an Vorsehung nach Grundsätzen der Vernunft“ (Österreichische Monatsschrift 1794. I, 285), in dem sich der Verfasser überhaupt vom Standpunkte der Aufklärung gegen die Aufstellung einer Vorsehung als unsittlich und heuchlerisch wendete.

[2]) XV, 89. Vgl. auch die gleichzeitig im Anschluß an Bouterwek entstandene Studie über religiöse und poetische Entzückungen. XV, 57.

allem Wollen, Handeln, wohl auch Sein, zugrunde liegt. Daher erscheint es auch bei ihnen in den verschiedensten Gestalten. Später gab Grillparzer ganz dem gleichen Gedanken eine andere Form: Die Griechen nannten Schicksal die unbekannte Größe = X, die den Erscheinungen der moralischen Welt zugrunde liegt, deren Ursache unserem Verstande verborgen bleibt, ob wir gleich ihre Wirkungen gewahr werden.[1]) Nun aber die Idee der Vorsehung an die Stelle des Fatums als Prinzip der romantischen Tragödie einzuführen, wie Schlegel es will, ist nach Grillparzers Anschauung Unsinn. Denn unter diesem Gesichtspunkte ist der Schmerz und Tod kein Übel mehr, und jede mit der Vorsehung im Kampf stehende Leidenschaft ist verbrecherisch und hört auf, tragisch zu sein.[2])

Als Grillparzers Ahnfrau, die ihn natürlich im letzten Grunde zu diesen Aufzeichnungen bestimmte, im Jahre 1817 erschienen war, erregte sie einen wahren Sturm im deutschen Blätterwald, und der Kampf um die heidnische oder christliche Tragödie bildete die viel erörterte Frage des Tages. In Wien selbst waren zwei Zeitschriften, der Sammler und die Wiener Modenzeitung, der Schauplatz des Kampfes. Hier tauchte auch in dem Für und Wider der Meinungen der Versuch einer Vermittlung in Gestalt der Idee des „christlichen Fatums" als Grundprinzips der modernen Tragödie auf.[3]) Durch diesen Kampf wurde Grillparzer im Jahre 1817 angeregt, seine eigene Meinung dem Publikum zu unterbreiten. Nachdem er seine Idee des antiken Fatums als der unbekannten Größe = X entwickelt hatte, die dem menschlichen Bestreben, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen, ihren Ursprung verdankt, suchte er nachzuweisen, daß auch das Christentum die Lage der Dinge nur scheinbar geändert habe. Die Begründung ist fein und stichhaltig. Der

---

[1]) XV, 95; XVI, 57.

[2]) XVI, 56—57.

[3]) Vgl. Sammler. Lit. Anz. Nr. 3. Notizenblatt Nr. 20, 21. Modenzeitung 22. März. 2. April, 23. April, 7. 10. Mai 1817. Beteiligt waren die Wiener Schriftsteller Jeitteles, Hohler, Günther, Weißenbach, Hebenstreit. Vgl. auch „Die Ahnfrau" von Müllner. Ztg. f. d. eleg. Welt 1817 Nr. 105—8.

allmächtige Gott des Christentums, der in seinen Händen die Gründe alles Seins und Werdens hält, kann wohl das Gemüt befriedigen, das, vom obersten Gliede beginnend, das Irdische an jenes knüpft, nie aber den Verstand und die Phantasie. Denn der Verstand beginnt seiner Natur nach von dem, was er faßt, und wird nun vergeblich in der Stufenfolge seiner Schlüsse zu dem letzten Ring in der Kette der Dinge, zu Gott, emporzusteigen versuchen. Da springt die Phantasie für ihn ein und verknüpft die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande, wo denn wieder die Idee des Schicksals zur Erscheinung kommt.[1])

Aus dieser Studie entwickelte sich im folgenden Jahre eine kleine Aufzeichnung, indem hier die verschiedene Tätigkeit des Verstandes und der Phantasie in Gestalt von Wissenschaft und Poesie einander gegenüber gestellt wird. Die Wissenschaft hat es mit Begriffen zu tun, die Poesie mit Bildern. Die Wissenschaft sucht den denkbar letzten Grund auf, die Poesie den letzten sinnlich erkennbaren, bildlich darstellbaren.[2]) Um die gleiche Zeit eignet sich Grillparzer von Kant die Unterscheidung einer poetischen und philosophischen Idee an und kann nun auch mit dieser Hilfe das Schicksal als poetische Idee gegenüber der philosophischen Idee der Vorsehung rechtfertigen. Freilich, meint er, muß die poetische Idee auf einem unvertilgbaren Urgefühl der Menschennatur beruhen.[3]) Gleich hat er aus diesem hingeworfenen Zusatz im nächsten Jahre einen neuen Grund entwickeln können: Die heidnische Weltansicht ist die Naturansicht, darum ist sie für die Poesie brauchbarer. Die christliche beruht auf Suppositionen. Sie ist daher ihrem Wesen nach bedingt und beschränkt, während die heidnische ewig gelten wird.[4]) In späteren Jahren (1845—46?) kam Grillparzer noch einmal auf den alten Streitpunkt zurück, ohne indes ein wesentlich neues Moment seiner Anschauung beizufügen.[5])

[1]) XV, 95.
[2]) XV, 98—99.
[3]) XV, 99—100.
[4]) XV, 101.
[5]) XV, 100.

Das Schicksal also soll in der Gestalt der Naturnotwendigkeit, nicht der christlichen Vorsehung die Freiheit des menschlichen Willens vernichten, da nur auf diese Art der Eindruck des Tragischen erzeugt werden kann, welcher den Endzweck der wahren Tragödie ausmacht. Denn „das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Mensch das Nichtige des Irdischen erkennt, die Gefahren sieht, welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er, für sich selbst fest das Rechte und Wahre hütend, den strauchelnden Mitmenschen bedaure, den Fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntnis, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine solche Tragödie bewirken.“ [1])

Diese Anerkennung und Auffassung der Aristotelischen Lehre ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Vor allem widerspricht sie dem allgemein ästhetischen Grundsatz Grillparzers, daß die Kunst ohne Interesse gefallen müsse und eine moralische Wirkung in hohem Grade unkünstlerisch sei. Grillparzer geht hierin weiter als Lessing, von dessen Auffassung sich die seinige wesentlich unterscheidet. Übereinstimmend freilich fassen sie offenbar die Begriffe Mitleid und Furcht. Auch Grillparzer macht die Sonderung zwischen der Philanthropie, d. h. den mitleidigen Empfindungen mit alleiniger Beziehung auf das leidende Objekt und der zum Affekt gewordenen Philanthropie, d. h. dem durch die Furcht für sich selbst erregten Mitleid. Denn nur durch die Philanthropie ist Grillparzers Menschenliebe, Duldsamkeit und Barmherzigkeit, nur durch die mitleidige Furcht die Selbsterkenntnis, die Hütung des Guten und Wahren für sich selbst zu erklären. Wesentlich anders aber ist die Bestimmung der durch Mitleid und Furcht erregten Wirkung des Tragischen. Lessing hatte sich mit scharfen Worten gegen die falsche Auffassung der französischen Theo-

[1]) XV, 88. Vgl. XII, 169, wo Grillparzer zu den aus Lessings Kollektaneen zitierten Worten: „sind lauter Umstände, die Quellen des Schreckens und des Mitleids werden könnten“ die eigene Bemerkung hinzusetzt: „Schreckens? Siehe Hamburger Dramaturgie φόβος des Aristoteles.“

retiker gewendet, welche diese Wirkung auf alle Leidenschaften ausgedehnt hatten. Die Reinigung soll sich nach Lessing einzig und allein auf die tragischen Leidenschaften selbst, d. h. Furcht und Mitleid und dergleichen ähnliche Empfindungen erstrecken. Grillparzer aber schließt sich hier offenbar der Auffassung Corneilles und der anderen französischen Ästhetiker an, wenn er „Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht" als den letzten Zweck der Tragödie bezeichnet. Dadurch geht er in der Forderung einer moralischen Wirkung weiter noch als Lessing.

Eine solche Auffassung aber ist dem Geiste seiner gesamten Ästhetik so widersprechend, daß da notwendig eine Wandlung eintreten mußte. Diese Wandlung ist nun derart, daß Grillparzer sich in dem Punkt, in dem er sich bisher mit Lessing berührte, von ihm entfernt, und in dem, wo er sich von ihm entfernte, nun mit ihm berührt. Der Zweck der Umkehrung aber ist ganz deutlich eben der, die Aristotelische Lehre, die er noch nicht aufzugeben wagte, in möglichsten Einklang mit der Interesselosigkeit des Schönen und Erhabenen zu bringen.

Im Jahre 1834 ist eine Annäherung an Lessing, die allgemeiner Art ist, deutlich zu bemerken. Wie Lessing die Aristotelische Lehre, daß die Handlung wichtiger sei als die Charaktere, damit begründet hatte, daß Furcht und Mitleid, der Endzweck der Tragödie, nicht aus den Charakteren, sondern vornehmlich aus den Situationen entspringen,[1]) so machte nun Grillparzer einer Theorie Victor Hugos, daß das Interesse an dem Helden einer Tragödie im Gegensatz zu dem an der Handlung nichts anderes als ein Gefühl „de terreur, d'admiration ou de pitié" sei, den Einwurf: „Terreur, pitié sind Empfindungen, die die Handlung begleiten, der Held, ehe er handelt, kann nur Liebe, Abneigung, Bewunderung, Haß erregen."[2])

[1]) Hamb. Dram. IX, 403.

[2]) XVI, 143. Daß Grillparzer aus dieser Lehre auch die gleiche Konsequenz wie Lessing gezogen, ist aus seinen Aufzeichnungen nicht mit absoluter Sicherheit zu ersehen, aber doch seinen ganzen Anschauungen nach mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Bemerkung in einem Briefe an Ludwig II. von Bayern, der dramatische Dichter habe darin eine Ähnlichkeit mit einem König, daß in seiner Kunst, wie schon Aristoteles behauptet, die wichtigste Aufgabe die Handlung ist (Briefe, Nr. 253), kann in ihrer scherzhaften Form nicht maßgebend sein. Vgl. aber auch Bohrmann a. a. O.:

In der Zeit von 1830—40 aber schreibt Grillparzer bei Gelegenheit der Hekabe des Euripides: „Man hat über die Prologe des Euripides als zweckwidrig räsonniert. Aber vergißt man denn, daß die Stoffe der alten Tragödien allgemein bekannte Fakten waren. Aber wozu dann im Prolog bereits Bekanntes noch einmal bekannt machen? Von einigen der Zuseher war es doch möglich, daß sie das Faktum nicht, von andern, daß sie es nicht genau kannten. Da nun von einer Spannung der Neugierde im allgemeinen keine Wirkung zu erwarten war, so mußte von vornherein jeder Neugierde ein Ende gemacht, von da an aber auch die ganze Behandlung des Stoffes umgekehrt werden. Die Wirkungen, die sonst aus dem Nichtwissen des Ausganges hervorgehen, entspringen jetzt aus dem Wissen desselben. So Hekabe V. 95, die nur erfahren hat, daß Achills Schatten eine der Troerinnen zum Sühnopfer begehrt hat, und nun die Götter bittet, das Todeslos von ihrer Tochter abzuwenden, indes der Zuseher schon weiß, daß es unwiderruflich über sie verhängt ist. Die Handlung geht auf diese Art bloß unter den Personen des Stückes vor, ohne daß der Zuseher mitspielt; das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert, und die tragischen Leidenschaften bleiben rein.“ [1]) — Über das gleiche Thema und bei gleicher Gelegenheit hat bereits Lessing in seiner Dramaturgie eingehend gehandelt, wodurch auch Grillparzer offensichtlich zu seinen Ausführungen sich bestimmen ließ. Bei seiner Vergleichung der Merope des Euripides mit der des Maffei erblickte Lessing einen großen Vorzug des Euripides darin, daß die Zuschauer bei

Das Drama, dessen Seele Handlung ist .... Wäre Grillparzer nicht von der Tradition gefesselt gewesen, so hätte er natürlich dem innersten Wesen seiner eigenen Kunst nach die Charaktere höher werten müssen als die Handlung, wie es die modernen Dramatiker nach ihm, so Hebbel und Ludwig, auch wirklich getan haben, da sie mit größerer Bewußtheit und klarerer Erkenntnis vom Wesen des modernen Dramas ausgerüstet waren. Ludwig zog sogar interessanterweise in schroffstem Gegensatz zu Lessing und Grillparzer aus der Aristotelischen Forderung von Furcht und Mitleid gerade die Konsequenz, daß dann die Charaktere, nicht die Handlung, die Hauptsache seien, weil Mitleid und Furcht sich an die Menschen, nicht an die Handlung knüpfen. Dramaturgische Aphorismen, S. 509. Vgl. Hebbel, Mein Wort über das Drama! XI, 4.

[1]) XVI, 79.

ihm über den Ausgang der Handlung unterrichtet sind, während Maffei die Neugierde seiner Zuschauer bis zum letzten Moment der Entscheidung zu spannen sucht. Dabei wendet sich nun auch Lessing, ganz wie Grillparzer, gegen die Kunstrichter, Hedelin vor allem, welche die Prologe des Euripides verworfen, weil wir durch sie gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe erfahren, was der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen.

Der Unterschied zwischen der Begründung dieser Erscheinung und der Rechtfertigung des Euripides bei Lessing und Grillparzer beruht nun darin, daß Grillparzer von rein historischen und Lessing von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausging. Während Grillparzer das sehr richtige und treffende Moment beibrachte, daß eben Euripides von vornherein allgemein bekannte Stoffe behandelte, und so von der Anspannung der Neugier keine Wirkung zu erwarten war, erklärte Lessing in engem Anschluß an die von ihm zitierten Ausführungen Diderots, der das gleiche Thema ganz allgemein ohne Beziehung auf Euripides behandelte, der tragischste aller tragischen Dichter (so hat ihn Aristoteles genannt) habe seine Kunst einer höheren Vollkommenheit für fähig gehalten, als die kindische Neugierde des Publikums zu befriedigen, und es seien höhere Zwecke der tragischen Kunst, um deretwillen der Dichter seine Zuschauer über Entwicklung und Katastrophe der Handlungen von vornherein unterrichtete. Nachdem Grillparzer und Lessing auf solche Weise in der Herleitung der Erscheinung auseinandergegangen waren, ist in der Bestimmung der so von Euripides erreichten Wirkung ein unmittelbarer Zusammenhang wahrzunehmen. Beide kommen darin überein, daß die Wirkungen des Stückes nun gerade aus dem Wissen des Ausganges entspringen, weil das tragische Mitleid auf solche Weise in viel höherem und anhaltenderem Maße erregt werden muß. —

Wenn aber Grillparzer seinem Gedanken die Form gab: „das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert," so ist aus

diesen Worten eines ganz deutlich zu ersehen: er kann die Auffassung Lessings nun nicht mehr teilen, daß sich die Aristotelische Furcht auf das fürchtende Subjekt selbst beziehen solle, vielmehr fürchtet man nach seiner jetzigen Überzeugung nur für die handelnden und leidenden Personen des Stückes. Denn nur so aufgefaßt, verliert die Furcht und gewinnt das Mitleid, je sicherer wir von vornherein wissen, was die Gestalten der Tragödie tun und leiden werden. Das sichere Wissen kann eben nicht die Furcht, sondern nur das verstärkte Mitleid aufkommen lassen.

Hat sich Grillparzer in dieser Hinsicht von Lessing entfernt, so hat er sich ihm wiederum angeschlossen, wenn er jetzt nicht mehr von der Reinigung der Leidenschaften, sondern von der Reinigung der tragischen Leidenschaften handelt. Die tragischen Leidenschaften sind eben Mitleid und Furcht, die durch Mitleid und Furcht gereinigt werden. —

Wenn nun auch Grillparzer diese Lessingsche Meinung weiterhin beibehalten haben mag,[1]) so hat er sich doch von dem Wesen der Aristotelischen Reinigung selbst eine ganz andere und tiefere Auffassung als Lessing gebildet, die in ihrer Eigenart zu den glücklichsten Gedanken seiner Dramaturgie gezählt werden muß, obwohl sie mit der nun wohl endgültig richtigen Auslegung von Bernays nicht eben viel zu tun hat. Die Meinung Lessings, es handle sich bei der Katharsis des Aristoteles um die Verwandlung der tragischen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, konnte Grillparzer, ganz abgesehen von der schon an sich wenig überzeugenden Kraft dieser Erklärung, schon darum nicht teilen, weil eine

[1]) Zu bemerken ist nur, daß Grillparzer später einmal gesprächsweise zu Emil Kuh äußerte (Zwei Dichter Österreichs S. 216), die Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht passe zwar auf viele, aber keineswegs auf alle Dramen. Macbeth z. B. errege durchaus kein Mitleid. Übrigens hat Schreyvogel einmal in seinem Aufsatz „Was ist ein Trauerspiel“ etc. (Sammler 1818, Nr. 17, 18) ganz das gleiche Beispiel angeführt. Von Sappho meinte Schreyvogel, Aristoteles würde keine andere Benennung als Trauerspiel dafür gehabt haben, obwohl es Mitleid und Furcht nur in sehr mäßigem Grade errege, welches jedoch bei mehreren Tragödien des Euripides und selbst des Sophokles auch der Fall ist. Sappho, eine dramaturgische Unterhaltung. Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 61. Fortsetzung. Nichtsdestoweniger war Schreyvogel ein großer Verehrer des Aristoteles.

solche moralische Wirkung der Tragödie dem Geiste seiner Ästhetik so gänzlich fremd war. Freilich ist der moralische Endzweck niemals ganz zu umgehen, solange man überhaupt an dem Aristotelischen Begriffe festhält. Grillparzer hätte ihn seinen gesamten Anschauungen nach aufgeben müssen, aber ihn fesselte, wie so oft, die Gewalt der Tradition. So suchte er sich wenigstens unter möglichster Wahrung der Kunstfreiheit mit ihm abzufinden, und dazu verhalf ihm, wie wir erkennen werden, ein Lehrsatz des Spinoza. —

Im Jahre 1820 hatte Grillparzer eine kleine Aufzeichnung dieses Inhalts niedergeschrieben: „Offenbar liegt ein Teil des Grundes von dem Wohlgefallen an dem Tragischen in der Poesie auch darin, daß der unbestimmte, formlose Schmerz über die Übel des Lebens durch die bildende Kunst Gestalt bekommt und nun nicht mehr als ein Unbegrenztes in dumpfer Marter, sondern als ein zu Überschauendes bei vollem Bewußtsein wirkt.“ [1]) Als Grillparzer im Jahre 1822 die Ethik des Spinoza kennen gelernt hatte und sie seitdem fortdauernd zum Gegenstande seines Studiums machte, begann sich die etwas dunkel und allgemein gehaltene Anschauung von der Wirkung des Tragischen zu klären und konnte in fest umrissener Gestalt auf die Lehre des Aristoteles unmittelbar übertragen werden.

Im vierten Teil seiner Ethik hatte Spinoza über die Macht der Affekte oder die menschliche Unfreiheit gehandelt und den sittlichen Willen unter dem Zwange der sinnlichen Determination gezeigt. Der fünfte Teil galt der Macht der Erkenntnis oder der menschlichen Freiheit. Kraft der Fähigkeit, von den Dingen eine klare Erkenntnis zu bilden, hat der Mensch ein Mittel zur Hand, sich von der Macht der Affekte zu befreien. Ein Affekt, der seiner Natur nach ein Leiden ist, ist nach Spinoza eine unklare, verworrene Idee. Wenn wir daher eine klare und deutliche Idee von diesem Affekt bilden, so wird diese Idee von dem Affekt selbst, sofern er bloß auf den Geist bezogen wird, nur nach dem Verhältnis verschieden sein, und der Affekt wird aufhören ein Leiden zu sein. Der Lehrsatz also lautet: „Ein Affekt, der ein Leiden

[1]) XV, 91.

ist, hört auf, ein Leiden zu sein, sobald wir eine klare und deutliche Idee von ihm bilden.“ Und der Zusatz: Ein Affekt steht desto mehr in unserer Gewalt, und der Geist leidet desto weniger von ihm, je bekannter er uns ist.[1]) —

Dem Grundsatze der Ethik, daß der Affekt eine unklare Idee sei, hatte sich Grillparzer, wie wir schon hörten, in vollem Umfange angeschlossen. 1822: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen . . . “[2]) 1830: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle.“[3]) Von dieser Spinozistischen Erkenntnis aus konnte demnach auch Grillparzer wie Spinoza mit Leichtigkeit dazu kommen, in der Erhöhung der unklaren zu klaren Ideen die Befreiung des Menschen von der Macht der Affekte oder Gefühle und darin auch die „Reinigung“ der Affekte zu erblicken, von deren determinierender Gewalt Grillparzer, wie Spinoza, im tiefsten überzeugt war. Und so lehrte Grillparzer in den Jahren 1845—46 (?) in ganz offenbarem Anschluß an den zitierten Lehrsatz des Spinoza: „Die Aristotelische *κάθαρσις* der tragischen Leidenschaften besteht darin, daß durch die Kunst das Gefühl, das diese Leidenschaften mit sich führen, zur Betrachtung erhoben wird.“[4])

Das heißt also: Nach Grillparzers Theorie des Tragischen, die durch seine Spinozistische Lebensauffassung bedingt wurde, zeigt die Tragödie den Kampf des menschlichen Willens mit der Übermacht der Affekte, und die Freiheit des Willens unterliegt der durch äußere Umstände bestimmten Sinnlichkeit. Dadurch aber erweckt die Tragödie im Zuschauer die Affekte der Furcht und des Mitleids und erhebt diese, welche seinen eigenen Willen zu determinieren drohen, zu klaren, deutlichen Ideen, zur Betrachtung, wodurch sie aufhören, ein Leiden zu sein. Die dargestellte Unfreiheit des Willens bewirkt die

[1]) Die Ethik. Reclams Ausgabe S. 351.
[2]) XIV, 25.
[3]) XIV, 18.
[4]) XV, 86.

Befreiung des Willens im Zuschauer durch die Macht der Erkenntnis.

Und dadurch hat auch Grillparzer in tiefer und eigenartiger Weise das Vergnügen am Tragischen erklären können. Schiller hatte den Grund dieses Vergnügens aus dem tragischen Siege der sittlichen Freiheit über die Natur hergeleitet. Grillparzer entwickelte ihn aus dem Siege der Natur über die sittliche Freiheit. Nur in einem Punkte treffen sich Schiller und Grillparzer wieder, ohne daß hier ein kausaler Zusammenhang zu konstatieren wäre: sie stellen beide die Möglichkeit des Vergnügens unter die gleiche Bedingung. „Was der Sinnlichkeit," so lehrte Schiller, „in unserem Gemüte ein Übergewicht gibt, muß notwendigerweise, weil es die Sittlichkeit einschränkt, unser Vergnügen an Rührungen mindern, das allein aus dieser Sittlichkeit fließt; so wie alles, was dieser letztern in unserm Gemüt einen Schwung gibt, sogar in ursprünglichen Affekten dem Schmerz seinen Stachel nimmt." Unsere Sinnlichkeit erlangt aber dieses Übergewicht wirklich, wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit läßt, den mitgeteilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden. Andererseits ist unmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung dem Drama notwendig, weil uns die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers versetzt, was die zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht. Schiller forderte also einerseits des Mitleids, andererseits des Vergnügens wegen Illusion und doch auch Aufgabe der unbedingten Illusion, d. h. einen mittleren Zustand.[1]) Die Täuschung darf sich nie in Wahrheit verwandeln.[2])

Und ganz das gleiche hat mit Angabe derselben Gründe auch Grillparzer gefordert, ohne daß doch Schiller ihn dazu angeregt hätte. Wenigstens scheint die Studie, welche er diesem Gegenstand im Jahre 1817 widmete, einen anderen

[1]) Tragische Kunst.

[2]) Vom Erhabenen. Vgl. auch Grund des Vergnügens.

Ursprung zu haben. Im gleichen Jahre nämlich hat Grillparzer den Briefwechsel zwischen Lessing und Mendelssohn über die Tragödie gelesen.[1]) Hier hatte Mendelssohn das Mitleid in unmittelbare Beziehung zu der notwendigen Illusion des Dramas gebracht, worauf Lessing ihm erwiderte, daß die Illusion nicht so nötig wäre. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? — Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.[2]) Sicherlich bedeutet die Studie, welche Grillparzer im gleichen Jahre niederschrieb, da er diese Briefe gelesen, eine ganz bewußte Kombination von Lessings und Mendelssohns Gedanken: „Man hat oft gestritten, ob die Wirkung der dramatischen Poesie in der Illusion oder in der mit Bewußtsein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit scheint in der Mitte zu sein. Der Zuschauer muß hingerissen werden, er muß, was er sieht, in einem gewissen Grade für wahr halten oder mit dem ἔλεος καὶ φόβος ist's vorbei; aber seinen Zustand muß ein dunkles (ich hätte bald gesagt: bewußtloses) Bewußtsein begleiten, denn wo bliebe sonst das Vergnügen an tragischen Begebenheiten und die Idee der Kunst?“[3]) Als Grillparzer in späterer Zeit von Goethe den Begriff der dramatischen Gegenwartsform übernommen hatte, warnte er daher auch ausdrücklich, Gegenwart mit Wirklichkeit zu verwechseln. Denn ein Drama, das Wirklichkeit an die Stelle der Täuschung setzt, ist ein Schauspiel für „Schlächter und Kannibalen.“[4])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine kleine Aufzeichnung nieder, die in unmittelbaren Zusammenhang mit Aristoteles und Schiller gesetzt werden muß. Aristoteles hatte, wie bekannt, das Gräßliche *(μιαρόν)* aus dem Drama

[1]) XV, 85.

[2]) Lessings Schriften, Bd. XVII (Briefe, hg. v. Muncker), Nr. 59, S. 92 (Leipzig, 2. Febr. 1757). Mendelssohn: Bd. XIX Nr. 53, S. 61f. (Berlin, Jan. 1757).

[3]) XV, 85.

[4]) XV, 74—75. Vgl. Otto Ludwig, Dramaturgische Aphorismen, S. 413.

verbannt, ohne eine wahre Begründung für die Untauglichkeit dieser Empfindung zu geben. In seinen ästhetischen Vorlesungen führte nun Schiller ganz im allgemeinen aus, daß das Gräßliche deshalb aus dem Reiche der Schönheit verbannt bleiben müsse, weil es einen „physisch" widerwärtigen Eindruck mache. Auch der Körper kann durch Vorstellungen der Phantasie ins Spiel gezogen werden.[1]) Und nun wendete Grillparzer ganz deutlich diesen Gedanken Schillers auf die Lehre des Aristoteles an, indem er sie so begründete: „Die Ursache, warum das Gräßliche nicht auf der Bühne erscheinen darf, ist, weil es durch seine, ich möchte sagen: physische, Wirkung auf die Nerven sich als ein Wirkliches darstellt. Selbst das Tragische müßte von der Bühne verbannt bleiben, wenn nicht das Bewußtsein, daß es erdichtet sei, es immer begleiten könnte."[2]) —

Nachdem somit die Natur des Tragischen und seine Erregung von Furcht und Mitleid, sowie auch die Reinigung dieser Affekte und das dadurch bewirkte Vergnügen samt der daran geknüpften Bedingung in weitestem Umfange bestimmt worden ist, haben wir uns nun noch zu den Konsequenzen zu wenden, welche aus diesen Anschauungen gezogen werden mußten, d. h. vor allem das weitere Verhältnis Grillparzers zu Lessing und Aristoteles zu untersuchen.

Das Mitleid, hatte Aristoteles gelehrt, verlangt einen, der unverdient leidet. Unverdient heißt hier aber nicht, daß ein gänzlich tugendhafter Mensch ohne jegliche Schuld leiden soll, denn das wäre gräßlich. Andererseits darf auch nicht das Unglück eines vollendeten Bösewichts dargestellt werden, denn auch das kann kein Mitleid erregen. Vielmehr muß ein im Grunde edler und sittlicher Mensch durch einen Fehler, eine *ἁμαρτία* sich selbst ein Leiden zuziehen, das aber mit der Größe seiner Schuld in keinem Verhältnis steht. Nur ein solches Unglück ist fähig, unser höchstes Mitgefühl zu erwecken. — Diese Auffassung teilte Grillparzer insoweit, als auch er das Wesen des Tragischen in dem Schuldig-

[1]) Vorlesungen X, 60.
[2]) XV, 90.

werden eines sittlich hochstehenden, unschuldigen Menschen erblickte. Wie der Mensch zu seiner Verschuldung kommen solle, aus welchen Motiven sie entspringen müsse, hat Aristoteles nicht festgesetzt. Grillparzer machte es wie die alten Tragiker selbst, welche, wie Lessing meinte, öfters lieber die Schuld auf das Schicksal schoben, das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit machten, lieber den freien Menschen in eine Maschine verwandelten, „ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.“ Nur darin unterscheidet er sich von ihnen und nähert sich wieder den romantischen Dramatikern, daß er, wie Schiller, das Schicksal zur Hälfte in den Menschen hinein verlegte: die Leidenschaften, welche dem Willen nicht gehorchen, determinieren seine Freiheit. Von der Art der Sühne, die eine so entstandene Verschuldung notwendig macht, „weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts,“ ist bisher noch nicht gehandelt worden. Grillparzer hat sich erst spät — um 1850 — gelegentlich einer Besprechung Lope de Vegas über dieses Problem deutlich geäußert, und hier zeigt es sich, daß er der Weiterführung der Aristotelischen Lehre durch Lessing sich angeschlossen hat.

In den Briefen an Mendelssohn wie in der Hamburger Dramaturgie stellte Lessing dieses Gesetz auf: an dem Helden muß eine gewisse *ἁμαρτία*, ein Fehler sein, durch welchen er sein Unglück selbst über sich gebracht hat, weil sonst sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre und wir jedes von diesen Stücken gesondert denken würden. Auch muß der schuldig gewordene Mensch in Proportion seiner Schuld leiden.[1]) — Ganz ebenso stellt nun auch Grillparzer um 1850 folgende „deutsche Grübelei“ an: „Man könnte nun allenfalls annehmen, daß die Unglücksfälle des eigentlichen Stückes eine Art Strafe dieses Wortbruches in sich schlössen.

---

[1]) Briefe a. a. O. XVII, 85. Nr. 57. Vgl. XVII, 246 f. Nr. 195. Hamb. Dram. X, 135.

Aber einerseits fällt es niemandem im Stücke ein, sich jenes Wortbruches nur noch zu erinnern, andererseits träfe die Strafe gerade diejenigen, die sich keines Treubruches schuldig gemacht haben . . .; auch wäre die Strafe weder durch die Gleichheit des Übels noch als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges mit der Verschuldung in einen kausalen Zusammenhang gebracht.“ [1]) Was also Aristoteles und Lessing mit *ἁμαρτία*, Schwäche, Fehler, bezeichneten, das nannte Grillparzer einen schuldbaren Charakterzug. Dadurch senkte er die tragische Verschuldung und die daraus folgende Sühnung tiefer in das Innere des Menschen hinein und blieb seiner Auffassung vom Wesen des Tragischen durchaus getreu. Denn das Schicksal, an dem die menschliche Freiheit scheitert, ist ja in seinem Sinne gerade zur Hälfte das, was innerhalb des Charakters den sittlich-freien Willen des Menschen determiniert. —

Um die gleiche Zeit nun, da Grillparzer die nach seinem eigenen Geständnis höchst deplacierte Grübelei bei Lopes leichtblütigen Hervorbringungen anstellte, die ihn gerade wegen ihrer Absichts- und Begriffslosigkeit, ihrer Unkonstruiertheit wegen so unendlich entzückten, um die gleiche Zeit war sein eigenes Werk „Die Jüdin von Toledo“ im Entstehen begriffen, und man wird auf die Vermutung kommen müssen, daß beides in kausalem Zusammenhang miteinander steht, daß ihn Bedenken dem eigenen Drama gegenüber bestimmten, einen Vergleich mit der Aristoteles-Lessingschen Lehre anzustellen und diesen auch bei der gleichzeitigen Lektüre auf Lope de Vegas Dichtung zu übertragen, worauf er sonst wohl nie verfallen wäre. Denn auch in der „Jüdin von Toledo“ handelt es sich ja um den Tod eines im Grunde gänzlich unschuldigen Menschen, und selbst, wenn man eine Schuld durchaus konstruieren will, so sind doch zweifellos nicht Schuld und Leiden durch die Gleichheit des Übels oder als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges in kausalen Zusammenhang gebracht. Es ist das aber eine Erscheinung, die nur dadurch, daß sie hier so stark in den Vordergrund gerückt wurde und,

[1]) XVII, 138.

wenn auch nicht die Hauptperson, so doch diejenige betrifft, durch welche allein die Tragödie ermöglicht wird, so auffällig ist und es dem Dichter selbst wurde. Denn dem gleichen Falle begegnen wir schon fast in allen früheren Dramen Grillparzers. Absyrtus in den Argonauten, Kreusa und die Kinder in der Medea, Margarete im Ottokar, Erny im Treuen Diener, Lukretia im Bruderzwist, sie alle erleiden den Tod, ohne ihn durch irgend welche Verschuldung wirklich verdient zu haben.

Und doch wird das Aristotelische *μιαρόν* keine Anwendung auf all diese Fälle finden können. Hier nämlich liegen die Dinge so: Das Leiden eines unschuldigen Menschen stellt sich in Grillparzers Dramen als die notwendige Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar, bildet somit selbst einen Teil der Verschuldung, aber auch einen Teil der Sühnung für den tragischen Helden, der den Tod des Unschuldigen nicht gewollt hat und dadurch, daß er sich als notwendige Folge seiner Schuld ergibt, entweder selbst einen schweren Verlust erleidet oder eben das Bewußtsein des ungewollt getanen Verbrechens mit sich tragen muß, wie ja oft nach Grillparzers Theorie des Tragischen Schuld und Sühne unmittelbar zusammenfallen müssen. Denn wenn ein sittlicher Mensch unter dem Zwange des Schicksals, d. h. der Willensdetermination durch Affekte und Umstände, gezwungen wird, eine Schuld auf sich zu laden, so wird diese ungewollte Schuld selbst schon ein Leiden und damit eine Sühne sein. —

So ist es nun vor allem in der Medea. Die ganze Trilogie stellt das Anwachsen und Sichauftürmen von Medeas Verschuldung dar und das gleichzeitige Sühnen dieser Schuld, denn Medeas Leben ist von dem Augenblicke an, da sie die Heimat verlassen hat, oder schon früher, da ihr freier Wille von Jason gebrochen ward, ein fortgesetztes Leiden furchtbarer Art. Zu ihrer Schuld und ihrem Leiden gehört nun auch der Tod ihres ganz unschuldigen Bruders, der sich als die notwendige Folge ihres ersten Fehltrittes ergibt, ohne daß sie ihn abzuwenden vermocht hätte. Eine letzte Folge dieser ersten Schuld ist der Mord an Kreusa und den Kindern, der selbst die schwerste Sühne in sich trägt. Es ist daher auch durchaus nicht

am Platze, auf die im letzten Auftritt des letzten Aktes in Aussicht gestellte Sühnung der Medea ein starkes Gewicht zu legen oder wohl gar zu erklären, daß diese Sühne für all die furchtbaren Verbrechen nicht hinreichend groß sei. Denn ganz abgesehen davon, daß diese zukünftige Sühnung die größte ist, welche Medea sich erdenken konnte, so ist ja eben diese Sühnung nur der letzte kleine Teil eines Leidens, das die gesamte Tragödie ununterbrochen durchzieht. —

Was das Leiden und den Tod der Margarete im König Ottokar betrifft, so ist dieses die Konsequenz der ersten tragischen Verschuldung Ottokars, welche all sein späteres Unglück über ihn bringt. Eben weil Ottokar die unschuldige Margarete verstößt, wird er von den Fürsten nicht zum Kaiser gewählt, wie diese Verstoßung auch weiterhin ein treibendes Motiv in der Gestaltung seines Schicksals bildet. Tragisch aber ist diese Verschuldung, weil hier ein zum Herrschen geborener, hochgesinnter Mann, der den ernsten Willen hat, sein im Barbarentum steckendes Volk auf die Bahnen der höchsten Kultur zu zwingen, dem Ansturm einer gewaltigen Leidenschaft unterliegt, welche einem wilden Bergstrom gleich die Schranken seines sittlichen und edlen Willens niederreißt. Dieser Leidenschaft aber kommen die äußeren Umstände verhängnisvoll entgegen und stacheln sie immer mehr noch auf. König Ottokars „Glück", das mit unheimlicher Konsequenz ihm lange hold gewesen, ist König Ottokars Schicksal, das äußere Schicksal. Das Glück und die Leidenschaft bestimmen den König, die Gemahlin zu verstoßen, bestimmen ihn später, sich gegen die heilige Ordnung des Staates aufzulehnen. Die Sühne steht in unmittelbarem kausalen Zusammenhang mit seiner Verschuldung. Die Verstoßung der Gemahlin bringt ihn um die Kaiserkrone. Als er sich — ein Zeichen seines sittlichen Wollens — den Umständen fügen will, wird sein Kniefall den Augen des ganzen Volkes von einem Manne enthüllt, den er aus seiner Herrschsucht, seinem schuldbaren Charakterzuge, heraus schwer gekränkt. Aus tiefster Erniedrigung, die er so leicht von sich nehmen könnte, wird er durch den Hohn und Spott der neuen Gemahlin, um derentwillen er aus Ländergier Margarete verstieß, in neues Elend und neue Schmach

gehetzt. Auf dem Schlachtfelde endlich schlägt ihn ein Ritter nieder, der ihm einst in unendlicher Liebe zugetan gewesen und sich, wieder der Verstoßung Margaretens wegen, von ihm zum Kaiser gewendet hatte, weswegen Ottokar seinen Vater ermorden ließ. So sind hier Schuld und Sühne durch die Gleichheit des Übels und als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges miteinander in kausalen Zusammenhang gebracht. —

Im Treuen Diener seines Herrn muß Erny sich selbst den Tod geben, um ihre Ehre vor dem Eindringen Herzog Ottos zu erretten. Der Tod dieser Unschuldigen ist die Folge der tragischen Verschuldung Bankbans und bildet ihre Sühne. Tragisch ist die Schuld Bankbans in Grillparzers Sinne, weil er mit einer bis zum Übermaß entwickelten Pflichttreue trotz seiner Weigerung (die er aber gerade seiner Pflichttreue wegen nicht aufrecht erhalten kann) vom König in eine Stelle eingesetzt ist, in der er über seiner Pflichterfüllung als Reichsbeamter die Pflichten des Menschen vernachlässigt und die eigene Gattin der Willkür ihres Verfolgers schutzlos preisgibt. Die Folge dieser Schuld ist der Tod der Gattin, wodurch Bankban sein geliebtes Weib und die einzige Stütze seines Alters verloren hat. Schuld und Sühne fallen hier fast unmittelbar wieder zusammen.

In einer Episode des Bruderzwistes wird die gänzlich unschuldige Lukretia von Don Cäsar, dem natürlichen Sohne des Kaisers, hingemordet. Aber auch dieser Tod, der nur eine episodische Rolle spielt, ist die natürliche Folge der tragischen Verschuldung des Kaisers Rudolf, dessen Tatunkraft, wie der aus den Fugen gegangenen Zeit gegenüber, so auch der Zügellosigkeit des eigenen Sohnes, der fast symbolisch die Zeit in sich verkörpert, machtlos war, sie nicht meistern und zähmen konnte. Der Tod der unschuldigen Lukretia war die Folge seiner tragischen Charakterschwäche. Die furchtbare Sühne aber, welche der Kaiser selbst um dieses Todes willen an dem Mörder, seinem eigenen Sohne, vollzieht, ist gleichzeitig die schwerste Sühne der eigenen Schuld, denn er hat Don Cäsar über alles in der Welt geliebt. —

Auch der Tod der Jüdin von Toledo endlich, den man

oft verletzend genannt hat, stellt sich als eine unabwendbare Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar. König Alphons gerade ist einer der reinsten Typen des Tragischen, wie Grillparzers Theorie es erfaßt hatte: seine Freiheit unterliegt der Notwendigkeit. Ein edler und pflichttreuer König, der Abgott und das Vorbild seines Volkes, gerät unter dem Zwange des Schicksals auf den Weg der Schuld. Eine allzustrenge Jugendzucht hat ihm nie Gelegenheit gegeben, seine Willenskraft gegenüber Versuchungen zu erproben und zu stählen. Die Vermählung mit Englands übersittlicher, kalter Tochter umgibt ihn mit einer Atmosphäre von übertriebener Sittsamkeit (nicht Sittlichkeit) und steifer Langweiligkeit, daß ihn mit psychischer Natürlichkeit die Sehnsucht nach der Veränderung des ewigen Einerlei, nach der Unsitte und dem Verbotenen überkommen muß. In einem höchst kritischen Augenblicke führt ihm ein Zufall „das Weib“ in den Weg, das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht. Er gerät in engste körperliche Berührung mit ihr, und „alles, was er ist und war, lehnt sich auf gegen das neue, überwältigende Gefühl.“[1]) Die aufgeweckte Sinnlichkeit besiegt den an Kampf nicht gewöhnten, sittlich freien Willen, und der König bricht die Heiligkeit der Ehe, die Ordnung des Staates, versäumt die dringenden Pflichten seines hohen Berufes in den Armen der ihn berauschenden Jüdin. Die Willensdetermination ließ ihn schuldig werden. Wie aber steht es nun mit der Sühne? Ich meine, auch hier trägt die Schuld und die aus ihr sich ergebende Konsequenz einen Teil der Sühne schon in sich, eben dem Begriffe des Tragischen nach, wie er auch hier zur Erscheinung kommt. Grillparzer hat die Jüdin nicht umsonst gerade so gezeichnet, wie er es tat. Die Jüdin ist nicht die Verkörperung der Freiheit, welche an der Notwendigkeit, dem Staate, scheitert. Nicht in diesem Sinne zeigt sich hier das Tragische. Die Jüdin ist gerade im Gegenteil die Verkörperung der absoluten Willensunfreiheit. Dadurch, daß der Dichter sie jeder, auch der allerkleinsten ihrer Launen nachgeben, sie jedem Triebe und Instinkte, jeder Neigung folgen läßt,

[1]) IX, 220.

gerade dadurch zeichnet er ein Wesen, das die Selbstbeherrschung durch den Willen absolut nicht kennt, das die Dienerin ihrer Sinne ist, ein Symbol der vollendeten Determination. Und dieses Wesen sieht der König als ein Bild, eine Versinnlichung der eigenen Unfreiheit, in die er geriet, vor sich, sie erinnert ihn immer von neuem an das Unwürdige dieser Fesseln, die er doch, wenn er es auch glaubt, noch nicht von sich schütteln kann. Schon das ist ein fortgesetztes Leiden. Und nun sieht der König ein merkwürdiges Schauspiel vor seinen Augen geschehen. Indem Manrique Graf von Lara, der Vertreter des Staates, der Ordnung und Sitte, damit aber auch gerade der sittlichen Freiheit des Menschen, die Jüdin, die Verkörperung der Unfreiheit, ermorden läßt, führt er dem König den in ihm selbst sich abspielenden Kampf zwischen dem Sittlichen und Sinnlichen und den zukünftigen Sieg seiner Freiheit über die determinierenden Affekte im Bilde vor Augen. Die Ermordung der Jüdin erscheint als ein vorweggenommenes Symbol der Unterdrückung der Sinnlichkeit und Erhebung zu hoher Sittlichkeit in dem König selbst. Daß aber dieser Sieg der Freiheit gleichbedeutend werden mußte mit dem Tode eines unschuldigen Menschen, das ist schon die Sühne der Schuld. Auch hier darf man auf die zum Schluß wie in der Medea in Aussicht gestellte äußere Sühne keineswegs so viel Gewicht legen, wie es geschieht. Auch hier ergibt es sich aus dem Begriffe des Tragischen, der unter dem Zwange des Schicksals entstehenden Schuld, daß Schuld und Sühne in eins zusammenfallen. Wir bedürfen einer Sühnung des unschuldig erfolgten Todes nicht, weil er selbst schon die Sühnung einer Schuld darstellt.

Und so war es in allen Dramen des Dichters: der Tod des Unschuldigen ist die notwendige Konsequenz und damit die mit der Verschuldung in kausalen Zusammenhang gebrachte Sühne der tragischen Schuld des Helden. Weil aber die Schuld des Helden tragisch ist, empfinden wir Mitleid auch mit seiner Konsequenz, und selbst der Tod und das Leiden der Unschuldigen hat keine Spur des Gräßlichen, des Aristotelischen *μιαρόν* an sich. —

Zur Erweckung des tragischen Mitleides genügt es nun nicht allein, daß der Unglückliche sein Leiden nicht verdiene.

Nach Aristoteles und Lessing müssen wir auch die Möglichkeit sehen, daß uns selbst ein ähnliches Schicksal treffen könne. Die zum Mitleid erforderliche Furcht für uns selbst aber verlangt einen Unglücklichen, der unseresgleichen ist; denn nur aus einer solchen Gleichheit kann die Furcht entstehen, daß auch wir von seinem Unglück betroffen werden. Diese Lehre des Aristoteles hat zu den mannigfachsten Auslegungen in der französischen und deutschen Ästhetik Anlaß gegeben, und vor allem wurde ungemein häufig, so auch von Sonnenfels[1]) in Wien, das bürgerliche Trauerspiel mit ihr nachträglich gerechtfertigt. Schreyvogel[2]) hatte eine solche Rechtfertigung mit der im Gegensatz zu Paul Beny entstandenen Auslegung des Corneille[3]) zu entkräften gesucht, daß Aristoteles nicht an eine Gleichheit des Standes, sondern lediglich an die Gleichheit der Personen als Menschen, also an eine moralische Rangordnung gedacht habe, wie es ja auch Lessing schon gelehrt hatte.[4]) Lessings Miß Sara Sampson aber wurde von einem französischen Kunstrichter, dessen Kritik in die Hamburger Dramaturgie aufgenommen wurde, wiederum so verteidigt: Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unserigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen.[5])

Es scheint, daß Grillparzer diese Stelle der Hamburger Dramaturgie irrtümlicherweise für einen Gedanken Lessings selbst gehalten hat und auf diese anspielt, wenn er im Jahre 1857 Lessing den Vorwurf macht, er habe aus der Aristotelischen Definition der Tragödie den Schluß gezogen: „Je mehr Furcht und je mehr Mitleid, um so größer die Wirkung. Da nun, je näher uns die Personen stehen, umso größer der Anteil an ihrem Schicksale sein muß, ergo. — Und so kam er auf

[1]) Briefe über die Wiener Schaubühne. Wiener Neudrucke, herausgegeb. von Sauer. Einleitung S. VIII—IX u. S. 145.

[2]) Sonntagsblatt I, 2, S. 105 f. Nr. 33 u. 34.

[3]) Second Discours S. 176—177.

[4]) Hamb. Dram. X, 103—104.

[5]) Hamb. Dram. IX, 239.

das bürgerliche Trauerspiel und in weiterer Folge auf das weinerliche Lustspiel: die zwei schlechtesten Gattungen, die es gibt.“ [1]) Übrigens hatte Grillparzer schon im Jahre 1817, ohne Lessing zu nennen, selbst diese Konsequenz gezogen, dabei aber der Meinung Ausdruck gegeben, daß Aristoteles von vornherein die Erhebung zum Ideal über die Wirklichkeit hinaus zu einer Grundbedingung jeder poetischen Gestaltung gemacht habe.[2]) Diese Erhebung zum Ideal tönt ja als Leitmotiv durch die gesamte Ästhetik Grillparzers, wie sie sich im Geiste Goethes und Schillers gestaltet hatte, und mit ihr meinte Grillparzer das bürgerliche Trauerspiel unmöglich vereinigen zu können, weil hier auch die Form der Darstellung selbst, nicht nur der Inhalt, durchaus gemeinnatürlich gehalten werden muß.[3])

Ein äußeres Zeichen der Naturerhöhung ist die gebundene Sprache, der Vers, den Grillparzer daher auch mit absoluter Ausschließlichkeit von jedem Kunstwerk verlangen mußte, das auf den Namen Dichtung Anspruch erhebt. Poesie in Prosa bedeutete ihm eine contradictio in adjecto. Dichten heißt in Versen sprechen.[4]) Daher verwarf er auch ganz wie Schiller den Prosaroman als poetische Gattung.[5]) Für das deutsche Drama aber verlangte der Schüler Goethes und Schillers den fünffüßigen Jambus.[6]) Da nun das bürgerliche Trauerspiel durchaus in Prosa gehalten sein muß, so konnte es schon darum als poetische Gattung nicht für ihn in Betracht kommen. Schillers Rhetorik erschien ihm den Bedürfnissen des Theaters völlig angemessen,[7]) während ihn doch andererseits Lopes natürliche Sprache, Lebendigkeit, Zufälligkeit und Sinnbildlichkeit im Dialoge so unendlich entzückte, und er

---

[1]) XVIII, 42.

[2]) XV, 85—86.

[3]) XIII, 170f.; XV, 106; XVIII, 51.

[4]) Foglar, 29, XVIII. 140. Über Land und Meer Bd. 37. 1877, Nr. 24 (Mosenthal). Deutsche Zeitung 1872, Nr. 35 (Halm und Grillparzer). Album österreichischer Dichter I, 106 (Prechtler).

[5]) XV, 63. Foglar S. 29. 38 u. ö.

[6]) Foglar, 10. Briefe S. 247, Nr. 218.

[7]) XVI, 45, vgl. 148. Briefe S. 200, Nr. 166.

Kleists Naturwahrheit nach eigenem Geständnis höher schätzte als Schillers prunkvolle Sprache.[1]) Er selbst ging denn auch einen anderen Weg als Schiller. „Sie sind auf ihrem Theater an den prächtigen Wortschwall gewohnt: die Handlung mit unbedeckter Blöße ärgert ihr keusches Auge. Ich fühle mich aber gerade jenes Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Drama braucht.“ [2]) Es war also nicht nur ein unbewußter Drang, der ihn das deutsche Drama auf der Bahn zum Realismus einen guten Schritt vorwärts führen ließ, der die eigene Dichtung oft der Prosa auffallend nahe brachte und die künstlerische Verwendung des Dialektes nicht verschmähen ließ. Auch hier zeigt sich Grillparzer als einen Vorläufer der modernen Dichtung.

Zu der theoretischen Abneigung gegen die Prosa aber traten noch andere Momente, um ihm das bürgerliche Trauerspiel verhaßt zu machen. Obwohl seine ganze Dramaturgie ihren Mittelpunkt in dem Satze von der Gegenwartsform des Dramas hat, und der Gegenwartseindruck zweifellos durch einen Gegenwartsinhalt bedeutend verstärkt würde, so konnte er sich doch nicht als Bewunderer der französischen Tragödie von dem klassizistischen Gesetze der idealen Ferne losmachen.[3]) Auch kam dieses Gesetz der eigenen Neigung, sich aus der unfrohen Gegenwart in die Welt der Griechen oder Spanier zu flüchten, nur allzusehr entgegen, und so dünkte ihm auch in der Kunst die Gegenwart prosaisch und unbrauchbar, die doch Äschylus, Shakespeare und Lope de Vega nicht verschmäht hatten. Vergangenes, weil verklärt, ziemt Dichterzungen. Die Gegenwart ist nie poetisch.

Und wie die ideale Ferne, so forderte er le merveilleux, das Wunderbare, hochgestellte Persönlichkeiten.[4]) Etwas Wunderbares muß immer daran sein, sonst ergreift es uns nicht, und wenn ein niedrig Geborener umkommt, so ist nichts zu wundern daran. Man sieht, wie Grillparzer hier überall in den Anschauungskreis des französischen Dramas gebannt

[1]) Wartenegg S. 37.
[2]) Tgb. S. 70, Nr. 131.
[3]) II, 188; XV, 60, 66.
[4]) Wartenegg a. a. O. S. 10. III, 224, XVI, 175.

blieb und von diesem Standpunkt aus ein erbitterter Gegner des bürgerlichen Trauerspiels sein mußte, wie es ja auch seiner politischen Abneigung gegen die Demokratie entsprach, der diese poetische Gattung Entstehen und Ausbreiten mit zu verdanken hatte. Auch hier tritt die individualistische Anschauungsweise des Dichters stark zutage. —

Auffallend ist es, daß gerade Schreyvogel, des Dichters Freund und Berater, ein begeisterter Anhänger des bürgerlichen, in Prosa gehaltenen Trauerspiels war.[1]) Hier zeigt sich zum ersten Male ein prinzipieller Gegensatz zwischen Dichter und Dramaturg. Für Grillparzer war die höchste und einzig berechtigte Gattung der tragischen Kunst das heroische Trauerspiel, wie es Schiller zur höchsten Vollendung ausgebildet hatte.[2]) Bezeichnenderweise nannte er ihn daher auch den „deutschen Racine."[3])

[1]) Gesammelte Schriften. Abt. II, Bd. II, S. 322. Sammler 1818 Nr. 15.
[2]) XVIII, 51, 53, 75. Briefe S. 225, Nr. 190.
[3]) XIII, 172.

Schluß.

§ 1.

Das Klassische und Romantische.

In einem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik"[1] faßte Schreyvogel seinen ganzen Haß gegen die feindliche Strömung noch einmal zu einem konzentrierten Kampf gegen diesen Begriff selbst zusammen, dessen überhandnehmender Mißbrauch ihn über alles ärgerte. Zu diesem Zweck unterzog er jene Bestimmungen, welche A. W. Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen zu einem einheitlichen System verbunden hatte, einer näheren Prüfung und suchte so ihre ganze Haltlosigkeit aufzudecken. Wo wir Grillparzer im Kampfe gegen die Romantik erblickten, stand er an Schreyvogels Seite, und so auch hier. Denn ein Jahr nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes schrieb Grillparzer zwei Studien nieder, in welchen auch er die Frage aufstellte: „Was heißt denn eigentlich der Ausdruck: romantisch?"[2] Und auch hier ist ohne Namensnennung die Beziehung auf Schlegels Vorlesungen ganz unverkennbar, wenn gleich Grillparzer nur die wichtigsten der von Schlegel angeführten Argumente zu widerlegen suchte, während Schreyvogel sie sämtlich seiner Kritik unterzogen hatte.

Als die allgemeinsten Kennzeichen des Romantischen hatte Schlegel das Christentum und die Mystik bezeichnet.[3] Gegen beides wendeten sich Schreyvogel und Grillparzer, weil sie unter diesem Gesichtspunkte Shakespeare keinen romantischen Dichter nennen könnten. Daß sie die christliche Tragödie übereinstimmend verwarfen, hörten wir bereits. Die Mystik aber, meinte Schreyvogel, erschien in älteren wie in neueren

[1] Sammler 1818. Nr. 23—25.

[2] XVI, 30, 31.

[3] Vgl. die erste Vorlesung.

Zeiten nur im Gefolge der Geistesschwäche oder Heuchelei, während Grillparzer jenen Hang zum sogenannten Romantischen, zu jenem Ahnen, Sehnen und übersinnlichen Schauen lediglich als ein Zeichen der Schwäche und des Unvermögens bezeichnete, plastisch gesonderte Gestalten mit scharfen Konturen hinzustellen, wie es alle großen Meister von Shakespeare bis Goethe getan. (Schlegel hatte den „plastischen" Charakter der antiken Dichtung als einen wesentlichen Gegensatz zu dem „pittoresken" der modernen Poesie genannt.) „Die Formlosigkeit, welche ein Hauptingrediens der sogenannten Romantik ist, war von jeher ein Zeichen eines schwachen, kränkelnden Geistes, der sich selbst und seinen Stoff zu beherrschen nicht vermag." In seiner „Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne" hatte dann Schlegel den Unterschied romantischer von klassischer Poesie in der verschiedenen Form gefunden: der kühnen Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit, der Vermischung komischer und tragischer Bestandteile etc.[1]) Grillparzer und Schreyvogel berührten sich nun wieder in ihrer Entgegnung, wenn sie diese Erscheinung nicht als ein dem Romantischen innerlich Eigentümliches auffassen wollten, sondern lediglich historisch aus dem Entstehen des neuen Schauspiels herleiteten. Die Unterschiede der englisch-spanischen Form von der antiken erklärte Schreyvogel aus der antiken Verwendung des Chors und der damit zusammenhängenden Einheiten, ferner aus den strengen Gesetzen und der Kritik, welche die Sonderung des Ernsten und Komischen auf der griechischen Bühne anbefahlen. Und Grillparzer meinte, die erweiterte Form und die Mischung des Ernsten und Komischen in den Werken Shakespeares und Calderons rühre lediglich von dem Entstehen des neueren Dramas aus den rohen und geistlosen Moralitäten des Mittelalters her und könne doch nicht als eine neue Kunstform den Schöpfungen der griechischen Tragiker an die Seite gestellt werden. —

Was aber die antike Verwendung des Chors betrifft, den Schlegel als einen wesentlichen Bestandteil der klassischen Poesie auffaßte, so hat sich auch Grillparzer bereits zwei

[1]) Vgl. die 25. Vorlesung.

Jahre vorher zu der Anschauung Schreyvogels bekannt, welche dieser schon im Sonntagsblatte niedergelegt hatte. Der betreffende Aufsatz Grillparzers aus dem Jahre 1817 „Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie“ [1]) ist, wie im einzelnen aufzuweisen ist, mit unmittelbarer Beziehung auf Schlegels Wiener Vorlesungen und Schillers Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ entstanden. Die Ansicht, für die Grillparzer sich entschied, ist die von Schreyvogel, der den Chor nicht als ein Wesentliches der alten Tragödie, sondern lediglich für eine „theatralische Dekoration“ erklärte. [2]) Und so meint denn auch Grillparzer, der Chor wäre nur in „theatralischer“, nicht auch in dramatischer Hinsicht ein wesentliches Stück der alten Tragödie, er habe schon vor der Tragödie bestanden und sei nur zufällig zu dieser hinzugekommen, eine Ansicht, welche Schlegel angeführt, aber zu widerlegen gesucht hatte. Nachdem dann Grillparzer die allbekannten Nachteile des Chors kurz erwähnt, wie auch Schlegel es getan, [3]) wendet er sich dazu, die vermeintlichen Vorzüge einer Prüfung zu unterziehen, wobei er nur solche berücksichtigt, welche eben Schlegel und Schiller angeführt hatten.

1. „Der Chor gab den Dramen der Alten einen Charakter der Öffentlichkeit.“ Dieses Argument hatte Schlegel aufgestellt und seine Vorzüglichkeit damit begründet, daß der republikanische Geist der Griechen zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Öffentlichkeit rechnete. [4]) Dagegen wendet nun Grillparzer ein, er würde eine Anstalt nicht lieben, die ihn zwänge, alle Empfindungen und Situationen, die nicht den Charakter der Öffentlichkeit vertragen, aufzugeben.

2. „Ob er der idealisierte Zuschauer war?“ Als solchen hatte ihn A. W. Schlegel bezeichnet, wogegen sich Grillparzer bereits 1816 gewendet hatte. [5]) Diese Behauptung widerlegte er nun durch den Nachweis, daß der Chor durch seine „Mit-

[1]) XVI, 51 f.
[2]) Gesammelte Schriften Abt. 2, Bd. II, S. 144.
[3]) Fünfte Vorlesung S. 77.
[4]) Fünfte Vorlesung S. 76.
[5]) XVI, 55. Fünfte Vorlesung S. 77.

verflochtenheit in der Handlung“ überhaupt gar kein Zuschauer sein könne.

3. „Ob er eine Scheidemauer gegen die Wirklichkeit war?“ Als solche hatte ihn Schiller in seiner erwähnten Abhandlung bezeichnet, freilich nur mit Bezug auf seine Einführung in die neue Tragödie, was Grillparzer übersehen hat. Gegen diese Erklärung machte nun Grillparzer den recht wenig stichhaltigen Einwand: „Ich sehe keinen Grund, warum der Begriff des Chores auch den Begriff des Ideales involvieren soll.“ Gerade dieses Moment hatte Schiller mit großer Überzeugungskraft ausgeführt.

Den wahren Vorteil des Chores aber, den Grillparzer zum Schlusse seiner Betrachtungen zugibt, entnimmt er offenbar der Abhandlung Schillers: die strenge Scheidung des dramatischen und lyrischen Elements der tragischen Kunst. —

Indem also Grillparzer den Chor nur als ein zufälliges, nicht wesentliches Element der antiken Tragödie betrachtete, konnte er auch in der durch den Chor mannigfach bedingten antiken Form kein wesentlich unterscheidendes Merkmal der klassischen Poesie erblicken. Dagegen versuchte er mehrfach eine strenge Sonderung des Klassischen und Romantischen dem inneren Wesen nach vorzunehmen, wobei freilich zu bemerken ist, daß er nur ältere Aufstellungen wiederholte, ohne irgend ein neues selbständiges Moment beizubringen.

Die gehaltvollste Unterscheidung verzeichnete er im Jahre 1833: Das Unterscheidende des Romantischen gegenüber dem Klassischen ist, daß ersteres bloß die Gemütswirkung bezweckt, gleichviel, auf welche Art sie bewirkt wird; das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Häßliche, alles ist ihm willkommen, wenn nur die beabsichtigte Aufregung dadurch hervorgebracht wird. Die alte Kunst aber ging bloß auf das Schöne, d. h. auf jene Gemütserhebung, die einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt.[1]) Es wäre, auch ohne daß wir es aus seiner gesamten Ästhetik entnehmen könnten, hinreichend deutlich, welcher der Gattungen

[1]) XV, 67.

sich des Dichters Liebe zuneigt. Darstellung der Schönheit war ihm Anfang und Ende aller Kunst.

Den Gegensatz des Schönen und Interessanten aber hatte bereits Friedrich Schlegel in seinem grundlegenden Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ zum Sonderungsprinzip der Kunstgattungen gemacht.[1]) „Das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten,“ „das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten,“ das Philosophische, ja selbst das Häßliche sind die Kennzeichen der romantischen, „interessanten“ Poesie. Die antike Kunst dagegen sah ihre einzige Aufgabe in der Darstellung idealer Schönheit. Soweit also stimmen hier Schlegel und Grillparzer völlig überein. Auch Schlegel aber betrachtet die Herrschaft der interessanten Poesie nur als eine vorübergehende Krise des Geschmacks, als eine unendliche Annäherung zu einem neuen Ideale der Schönheit. „Goethes Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit.“ „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven.“ Ein prinzipieller Gegensatz besteht hier also zwischen Schlegel und Grillparzer keineswegs. Das Ideal der Antike war ihnen beiden das letzte Ziel der Kunst. —

Eine neue Scheidung versucht Grillparzer im Jahre 1838 vorzunehmen: „Man könnte die klassische und romantische Poesie auch als die männliche und weibliche (weibische?) bezeichnen.“[2]) Auch diese tiefe Sonderung stammt nicht von Grillparzer selbst. Es ist ein Gedanke, den Wilhelm von Humboldt in seinen Untersuchungen über männliche und weibliche Form in Schillers Horen aufgebracht hatte, und der sich häufig bei den Romantikern selber wiederfindet.[3]) —

Im Jahre 1858 endlich wollte Grillparzer das, was Schiller die naive und sentimentalische, Schlegel die antike und romantische Poesie genannt hat, lieber als Anschauungs- und

[1]) Jugendschriften, hg. von Jakob Minor. Wien 1882, I. Die Unterscheidung des Schönen und Interessanten an sich beruht natürlich auf Kant.

[2]) XV, 66.

[3]) Horen 1795. Stück 3. S. 80—103. Stück 4. S. 14–40. Gesammelte Werke, Berlin 1841. I, 215–261.

Empfindungspoesie bezeichnen.[1]) Das hatte nun schon Schiller selbst in seinem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen“ getan: „Obgleich die Kunst unzertrennlich und eins ist und beide, Phantasie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung tätig sein müssen, so gibt es doch Kunstwerke der Phantasie und Kunstwerke der Empfindung, je nachdem sie sich einem dieser ästhetischen Pole vorzugsweise nähern.“ Diese Teilung bildet das Grundprinzip des ganzen Aufsatzes. —

Wir sehen demnach, daß Grillparzer mit all seinen Versuchen, die Gattungen der Poesie ihrem innern Wesen nach zu sondern, sich auf alten Bahnen bewegt und die vielumstrittene Frage einer endgültigen Entscheidung um keinen Schritt näher bringt. Wichtig aber sind diese Aufzeichnungen dadurch, daß sie ein starkes Licht auf den Standpunkt des Dichters werfen, wenn man sie mit seiner gesamten Ästhetik zusammenstellt und vergleicht.

§ 2.

Zusammenfassung.

Die ästhetischen Studien, welche Grillparzer selbst im Jahre 1819 unter dem Titel „Zur Kunstlehre“ sammelte, und welche den Grundstock seiner ganzen Ästhetik bilden, sind sämtlich teils im unmittelbaren Anschluß an, teils auch im Gegensatz zu Goethe und Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek entstanden. Diese waren es, welche seine ästhetischen Anschauungen bestimmten und fortbildeten. Zu ihnen trat im Verlauf der Entwicklung Spinoza.

Die leitenden Grundgedanken nun erweisen mit großer Klarheit, wie tief des Dichters gesamte Bildung in dem Boden der klassischen Zeit wurzelt. Das Ideal des griechischen Menschen im vollendeten Ebenmaß seiner harmonischen Durchbildung stellten Goethe und Schiller in Beispiel und Theorie der modernen Menschheit vor Augen, welche durch Sonderung und Zersplitterung ihrer Kräfte die ästhetische Einheit ihres Menschentums zerstört hat. Die Kunst aber ist es, welche das Menschengeschlecht zu dem Griechentume der Zukunft er-

[1]) XV, 63.

ziehen wird. Diese ästhetische Weltanschauung, welche auch die Romantik mit unendlicher Sehnsucht nach dem Ideal der Antike erfüllte, hat den ersten fundamentalen Gedanken bestimmt, der Grillparzers Ästhetik begründete. Aus der Harmonie aller Kräfte und Vermögen wird das wahre Kunstwerk geboren, auf sie muß es zurückwirken.

Während nun Spinoza und Kant den Dichter dazu führten, die natürliche Einheit des Menschen in der „Empfindung" zu entdecken, war es Schopenhauer, der ihn den Ausdruck dieser Empfindung, d. h. sämtlicher Kräfte und Vermögen, als die Anschauung bestimmen ließ, welche, wie das einzige und einige Erkenntnisvermögen des Menschen, so auch die einzige Quelle aller echten Kunst bedeutet. Denn von Schopenhauer hat es Grillparzer gelernt, zwischen der beschaulichen und wissenschaftlichen Weltbetrachtung zu unterscheiden, demzufolge er auch die strenge Sonderung von Kunst und Bildung vornahm und Shakespeare wie Lope de Vega höher schätzen mußte als Goethe und Schiller. Als Anschauungs- und Empfindungspoesie wollte Grillparzer die klassische und romantische Dichtkunst bezeichnen. Die klassische Poesie ist demnach der Ausdruck des harmonischen Menschen und die höhere Gattung. Nur muß hier beachtet werden, daß Grillparzer auch Shakespeare und Lope de Vega zu den Anschauungsdichtern, also den klassischen, rechnete, wie Schiller sie zu den naiven hatte zählen müssen.

War die scharfe Trennung des Poetischen und Philosophischen, die uns unter den verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder begegnet, zu einem Hauptfundamentalsatz seiner Ästhetik geworden, wodurch er sich an die Seite Schopenhauers und in Gegensatz zur Romantik stellte, während sich doch in ihm selbst und seinen Werken Dichter und Philosoph, Verstand und Phantasie nicht immer glücklich mischen, so zeigte er auch mit seinen scharfen Sonderungen innerhalb des Kunstgebietes, die er mit Hilfe der Kantischen Ästhetik vornahm, seine bewußte Stellungnahme gegen die Strömungen der Romantik, wie er ja auch innerhalb der Dichtung die Grenzen zwischen den Gattungen genau abzustecken suchte. Ergeben sich aber auch zwischen Dichtung, Musik und Malerei gewisse Unterschiede, die schon Lessing und Kant festgestellt hatten,

so soll doch jeder Künstler in erster Linie die Schönheit darstellen, denn sie ist Anfang und Ende aller Kunst. Auch hier zeigt sich Grillparzer als der Apostel der klassischen Kunst, der das Ideal Goethes und Schillers hochzuhalten sich berufen fühlt. Schönheit ist, wie Kant es lehrte, Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Jegliche Tendenz nach irgendwelcher Richtung hin verwarf der Jünger Kants, Goethes und Schillers und stand so auch im Gegensatz zu vielen Strömungen seiner Zeit.

In der weiteren Schönheitstheorie strebte Grillparzer weit über seine Zeit hinaus und wurde unter starker Einwirkung Bouterweks in der Epoche schrankenlosester Deduktion zu einem Vorläufer der modernen induktiven Ästhetik. Von den Wirkungen dessen, was wir schön nennen, muß der Ästhetiker ausgehen, wenn er das Wesen der Schönheit ergründen will. Wirkung des Schönen aber ist in der Zusammenfassung der Resultate durch die Harmonie der Kräfte angeregtes Emporstreben zum Unendlichen. —

Sein Entstehen aus der Harmonie des Menschen und seine Zusammenstimmung des Geistigen und Sinnlichen in ihm beweist und bewirkt das Kunstwerk durch die vollendete Durchdringung von Form und Stoff, Idee und Darstellung, wodurch allein das Werk schön und gleichzeitig symbolisch wird. Wenn auch Kant die Entwicklung dieser Gedanken im einzelnen bestimmte, so ist doch das Muster der klassischen Ästhetik auch hier unverkennbar. —

Wie Form und Stoff, so verhalten sich im einzelnen Kunst und Natur. Im ganzen aber ist die Kunst nicht Nachahmung und nicht Verschönerung der Natur, sondern sie ist wie die Natur. Aus der gleichen Schöpfungskraft entsprungen, trägt das Werk der Kunst wie der Natur sein eigenes Lebensprinzip in sich und wandelt als organisches Geschöpf nach eigener Richte. Es ist die Lehre Goethes und Kants, welche Schellings ästhetische Philosophie bestimmte und so auch zum romantischen Glaubensbekenntnis wurde — einer der wenigen Berührungspunkte, welchen Grillparzer durch das Medium eines Dritten mit der Ästhetik der Romantiker hatte.

Zur Aufgabe hat es die Kunst, der Natur, welche notwendig und zum Heile der Menschheit der Kultur weichen

muß, eine dauernde Heimstätte zu schaffen — unbekümmert um alle Forderungen sentimentalischer Moral. Die höchste Kunst ist naiv. Rousseau und Schiller wirkten hier gemeinsam auf des Dichters Theorie ein, während er die tiefere philosophische Begründung gemäß seiner Unterscheidung der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung durch Schopenhauer gewann.

Goethe und Schiller also bestimmten die allgemeine Richtung dieser Ästhetik, Kant, Schopenhauer und Bouterwek basierten sie auf eine feste philosophische Grundlage, während zur weiteren Ausgestaltung Spinoza, Rousseau, Jean Paul nicht wenig beitrugen. Das Charakteristische der Gesamterscheinung ist das Naive, das Erdenhafte und Wirklichkeitsfrohe der Gesinnung. Goethescher Geist ist es, der aus ihr spricht. Dadurch hebt sich diese Ästhetik so scharf von ihrer ganzen Zeit ab. Sie kommt aus der Vergangenheit und geht in die Zukunft. Die Gegenwart hat zum größten Teil nur eine negative Bedeutung für sie: im Gegensatz zu ihr bildeten sich viele von des Dichters Anschauungen. Das gilt vom Gehalt so gut, wie von der Form, der Methode.

Charakteristisch auch ist das auffallend Konservative und fest Beharrliche der Ideen — Entwicklungsreihen ließen sich nicht allzuhäufig nachweisen, während gerade das Wiederkehren des gleichen Gedankens in ungewöhnlich großen Zeitabständen sehr auffällig ist und sich auch die Neigungen und Abneigungen des Dichters merkwürdig gleich geblieben sind.[1]) Noch darüber hinaus aber ist ganz allgemein das fast widerwillige Festhalten an der Tradition überaus bezeichnend für den

[1]) Vgl. XIX, 190: „Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, meine Meinungen sind aber so eisern mit meiner innersten Natur verflochten, daß, solange ich lebe, ich meines Wissens keine geändert habe.“ Grillparzer hat offenbar seine hingeworfenen Aufzeichnungen häufig wieder vorgenommen und gelesen, wie die oft völlig gleiche und immer sehr ähnliche Form der gleichen, wiederkehrenden Gedanken erkennen läßt. Nicht nur in seiner Ästhetik, sondern auch in seinen Dichtungen und Fragmenten läßt sich die spätere Benutzung eines einmal flüchtig hingeworfenen Gedankens oder einer Beobachtung mehrfach bemerken. Der bereits bekannten Aufnahme einer feinen Beobachtung in sein Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ kann

Dichter und Ästhetiker. Wie sehr auch die historische Mission, die er selbst zu erfüllen hatte, und von der ihm nur ganz selten eine Ahnung aufdämmerte, den eigenen Genius zum energischen Bruch mit der Überlieferung drängte, überall fesselte ihn doch die Gewalt der Tradition, wie das so häufig gerade bei tief und aristokratisch angelegten Menschen zu bemerken ist, und er suchte fast scheu und ängstlich nach der Anknüpfung an das heilige Alte. —

Charakteristisch auch ist die Weite des Horizontes, die ebenfalls etwas Goethesches hat, die aber auch aus den Anregungen der Romantik sich erklärt Mit dieser Ästhetik umfaßte Grillparzers Liebe die Griechen so gut wie die Engländer, Spanier, Italiener und Franzosen. Wie für Goethe und die Romantiker gab es für ihn keine nationalen und zeitlichen Grenzen, weil seine Ästhetik im Reiche der ewigen Kunst keine Grenzen kannte.

Nur die Literatur des eigenen Volkes ward nicht in den Kreis seiner Liebe gezogen. Die Herrlichkeit der mittelhochdeutschen Blüte blieb ihm ganz verschlossen. Aber selbst Goethe und Schiller, denen er so unendlich viel zu verdanken hatte, mußten hinter den Lieblingsdichtern der Antike und Renaissance zurücktreten. Gegen die neue Kunst des eigenen Jahrhunderts hatte er nur Groll und Spott. Wären die höfischen Epiker und Lyriker nicht eben deutsche Dichter gewesen, er hätte sie sicherlich tief in sein Herz geschlossen. So aber war das nationale Kunst, und die zu pflegen, schien dem Sohne der kosmopolitischen Zeit eng und dürftig. Dazu trat der unmittelbare Gegensatz zu der Romantik. So wurde er

---

ich eine zweite, nicht minder interessante Erscheinung beifügen. Im Jahre 1819 notierte sich Grillparzer: „Wenn Boas der moabitisch heidnischen Ruth die Lehren der jüdischen Religion beibringen will und ihr sagt: Es ist nur ein Gott, so sieht sie schnell vom Boden empor, blickt ihn an und sagt: Nur einer! Fahre fort! Ich fühle das!“ XII, 180. In dem fast 20 Jahre später vollendeten Lustspiel „Weh dem, der lügt“ läßt er die Heidin Edrita zu Leon, dem Christen, sagen:

„Sie lehren einen einz'gen Gott, und wahrlich,
(seine Hand berührend)
An was das Herz in gläub'ger Fülle hängt,
Ist einzig stets und eins.“ VIII, 67.

aus lauter Weitherzigkeit selbst einseitig und eng. Je näher aber die Kunst der Gegenwart kam, desto weniger konnte sie seinen ästhetischen Anschauungen entsprechen. Es lag das nicht nur in dem oft hervortretenden Hange eines tief angelegten Menschen begründet, sich in die Werke der Vergangenheit zu versenken, weil die Gegenwart samt ihrer Kunst ihm prosaisch dünkt. Auch das war es nicht allein, dass er wohl die Fesseln fühlte, die Goethe und Schiller dem eigenen vorwärts drängenden Schaffen auferlegten.

Der letzte Grund eben liegt in seiner Ästhetik selbst. Anschauung und Bildung, Kunst und Wissenschaft sind die großen Gegensätze, welche sich in seinem Geiste nicht einigen wollten. Der Mensch kann nicht gleichzeitig wissenschaftlich und beschaulich, philosophisch und poetisch die Welt betrachten. Das aber versuchten Goethe und Schiller wie auch all die „Bildungsdichter" der späteren Zeit. Grillparzer aber trieb es zu den lauteren, ganz ungemischten Quellen reiner Poesie, aus denen er für das eigene Leben und die eigene Kunst Kraft und Erholung schöpfen wollte. Mehr noch als die kalte Pracht der Antike lockte ihn die farbengesättigte, duftdurchtränkte, klanggeschwellte Schönheit der Renaissance, der Romantik. Die Sehnsucht nach ungemischter Poesie, die nicht der Bildung, sondern einzig einer natürlichen Empfindung, starker Anschauung und künstlerischem Formtriebe entströmt, ließ ihn auch — von allen persönlichen Gründen abgesehen — keine Fühlung mit seiner Zeit gewinnen. Empfindung, Anschauung, Form, das forderte er unbedingt von jeder Dichtung, und das meinte er in der zeitgenössischen Literatur nirgends zu finden. Überall witterte er Bildungselemente, Philosophisches, Tendenziöses, Formloses, Gekünsteltes. Mit zunehmender Verbitterung wuchs auch seine Ungerechtigkeit.

Der, wenn auch nicht ganz offen eingestandene, Gegensatz zu Goethe aber hat noch seine spezielleren Gründe: so die grundverschiedene Stellung beider Dichter zur Antike. Wohl verehrte auch Grillparzer das griechische Drama als das Höchste, was Menschengeist erfunden. Nun aber auch antike Stoffe in antiker Form zu behandeln, schien dem Dichter und Ästhetiker, der so oft das Gesetz ausgesprochen,

der Poet müsse aus dem Empfinden und für das Empfinden seiner Zeit schaffen,[1]) eine Absurdität zu sein. „Goethe hat nur den Winckelmann in Handlung gesetzt und auf lebende Menschen angewendet, was von toten Statuen allerdings seine Geltung haben mag.“ [2]) Was aber Grillparzer von der eigenen Behandlung antiker Stoffe sagte,[3]) verrät, wie auch die Werke selbst, mit großer Deutlichkeit, daß der Dichter auch praktisch durchführen wollte, was der Theoretiker klar erkannt hatte: daß uns das griechische Drama mit seinen mancherlei in Zeit, Volk und Ort begründeten Zufälligkeiten durchaus kein Muster mehr sein darf, ebensowenig wie Aristoteles, der von diesem Drama seine Gesetze abstrahierte, heute noch als ein mustergültiger Gesetzgeber anerkannt werden darf. Grillparzer steht hier Seite an Seite mit der Romantik,[4]) und Kleists Penthesilea läßt uns erkennen, daß Grillparzers Medea keine isolierte Erscheinung bildet, sondern den Gegensatz des 18. und 19. Jahrhunderts zur Anschauung bringt, deren Tendenzen sich in des Dichters Ästhetik oft so nahe berühren und bekämpfen. Er ist eben eine Übergangserscheinung mit all den tragischen Symptomen, die einer solchen immer eigen sind.

Und doch, oder gerade deshalb, konnte er dem innersten Drange des Jahrhunderts — theoretisch — nicht folgen, weil er allzu tief in den Anschauungen des klassischen Zeitalters befangen war. Denn wie Goethe und Schiller selbst hinter die Poeten der Antike und Romantik zurücktreten mußten, so betrachtete er die nachklassische Zeit vom Standpunkt der klassischen Meister. Das Streben zu einer wahrhaft nationalen Kunst erschien seinem kosmopolitisch gestimmten Geiste eng und beschränkt, wenn auch seine eigene Kunst dem Wirken des Zeitgeistes nachgeben mußte. — Das Streben zum Gesamtkunstwerke, das in Richard Wagner Gipfel und Ziel erreichte, war dem Schüler Kants und Verehrer Mozarts nur fremd und

---

[1]) XVIII, 21, 54. XIX, 74. Wartenegg S. 19.

[2]) XIII, 173.

[3]) Briefe. Nr. 45. S. 64. Vgl. XIX, 74.

[4]) Vgl. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 17. Vorlesung S. 11 f. 20. Vorlesung S. 75. Berliner Vorlesungen S. 41 f. Fr. Schlegels Geschichte der Poesie der Griechen und Römer etc.

abstoßend. Und doch ist auch in seinen eigenen Werken so etwas von romantischer Mischung zu spüren. Häufig genug tritt die Musik in den Dienst der Stimmung, die Plastik wird in eigenartiger Weise zum Ausdruck des Inneren herangezogen, die Pantomime gewinnt ungewöhnlichen Spielraum: das Wort will nicht mehr allein genügen. — Die durch die Romantik zu neuem Leben erweckte Volksdichtung fand in ihm unter starker Einwirkung Schreyvogels ihren unversöhnlichsten Gegner. Es war nicht allein der prinzipielle Gegensatz zur Romantik, der ihn auch hier bestimmte. Die Richtigkeit der Empfindung und Stärke der Anschauung zwar, auf die er soviel Gewicht legte, hätte er gerade hier wie nirgends finden können, aber das Formlose dieser Dichtung stieß den großen Künstler, das Unindividuelle den großen Individualisten ab. Der komplizierte Kulturmensch konnte kein Genüge in ihr finden. — Der Drang zum Realismus endlich, der dem ganzen Jahrhundert sein Gepräge aufdrückt, und die damit unmittelbar in kausalem Zusammenhang stehende Entwicklung des historischen Sinnes stoßen bei dem Zögling der klassisch-idealen Periode auf hartnäckigen Widerstand. Er erkannte nicht, daß er selbst ein Glied jener Kette bildete, die sich von Kleist über Hebbel hinaus in die Gegenwart entwickelte.[1]) So fühlte er sich als ein Fremder in seiner Zeit, mit der er doch im tiefsten verwachsen war: er glaubte ein Epigone zu sein und war ein

[1]) Für die Größe Kleists und Hebbels hatte Grillparzer kein Verständnis. An Hebbel ärgerte ihn vor allem das Ideenhafte, Philosophische und die Wahl der Stoffe, da er das Verzerrte liebt. Interessant ist es, daß sich trotzdem Grillparzer auffallend häufig in der Stoffwahl mit Hebbel berührt: Gyges und sein Ring, Judith, Herodes und Mariamne, Christus, Spartacus, Esther, Brutus, Marino Falieri. In Kleists Dramen konnte Grillparzer die romantische Herausarbeitung des Pathologischen und die übertriebene „Natürlichkeit" — von anderem, wie auch bei Hebbel, abgesehen — nicht vertragen. Mehrfach erklärte er (zu Foglar und Wartenegg), die Natürlichkeit im Prinzen von Homburg, daß der Held um sein Leben bittet, sei „zum Anspeien" und nur durch das gestörte Traumleben gerechtfertigt. (Eine solche Rechtfertigung bringt übrigens auch Tieck in seinen Kritischen Schriften III, 9 vor. Grillparzer hat sie gelesen.) Dabei hat doch Grillparzer in seiner Kritik der Hekabe des Euripides die feine Erkenntnis aussprechen können: „Das Leben gering zu schätzen, wäre für den Natursinn des Griechen viel zu albern gewesen, als daß er es selbst dem Heroismus verziehen hätte." XVI, 81.

Reformator. Er stand abseits von dem Laufe seiner Zeit, glaubte ihr zuzusehen und wurde wider seinen Willen und sein Wissen von ihr mitgetrieben, zu neuen Zielen.

Freilich ist auch so noch das Reich seiner Ästhetik groß genug. Es erstreckte sich, wie gesagt, über die Antike und Moderne, die Griechen, Römer, Engländer, Spanier, Franzosen, Italiener. — Was aber unter dem höchsten Gesichtspunkte der ästhetischen Betrachtung wie von selbst seine Einheit fand, das mußte mit spezieller Beziehung auf die dramatische Gattung oft notwendigerweise zu Widersprüchen verleiten. Gerade die Weitherzigkeit, mit der Grillparzers Ästhetik das Klassische und Romantische umschloß, bewirkte den Zwiespalt zweier Prinzipien in seiner Dramaturgie, welche sich einerseits durch das griechisch-französische, andererseits durch das spanisch-englische Drama gestalten ließ, während Theorien von Aristoteles und Corneille, Spinoza, Lessing, Schiller und Goethe bestimmend auf die seinigen wirkten. Als negativer Faktor machte vor allem A. W. Schlegel, aber auch Tieck sich geltend, gegen die Grillparzer Seite an Seite mit Schreyvogel kämpfte. Schillers Drama war für die Bildung seiner dramaturgischen Anschauungen eigentlich nur insoweit maßgebend, als Grillparzer in ihm den „deutschen Racine" erblickte und seine Gattung, das heroische Trauerspiel, im ganzen als die höchste der tragischen Kunst erkannte.[1]) Aber Schillers höchstes Streben, für das deutsche Drama eine spezifisch deutsche Form zu finden, war ihm fremd.

Was das Charakteristische seiner eigenen Dramaturgie ausmacht, fällt im letzten Grunde wieder mit jener fundamentalen Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen, der Kunst und Bildung, der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung zusammen, wie sie, tief begründet in dem zwiespältigen, aus Verstand und Phantasie nicht eben ganz glücklich gemischten Geiste des Dichters und angeregt und bewußt geworden durch Schopenhauers Philosophie, unter den verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder in seiner Ästhetik auftaucht. Eine solche Erscheinungsform ist auch der

[1]) XVIII, 51. 53–55. XIII, 172.

in seiner Dramaturgie deutlich gewordene Konflikt des Klassischen und Romantischen, wie es der des Naiven und Sentimentalischen war, dem wir in der Gesamtästhetik Grillparzers begegneten. Die in dem störenden Zwiespalt seines eigenen Wesens tief begründete, eminent dichterische Abneigung gegen alles Logische, wie sie im Kampfe gegen die auf reine Logik gestellte Philosophie seiner Zeit wuchs und erstarkte und zu einem charakteristischen, ein romantisches Element seines Wesens ausmachenden Merkmal seiner Dichterpersönlichkeit wurde, diese Abneigung, die ihn nicht dazu kommen ließ, die moderne Idee des Dramas mit solch bewußter Klarheit wie Hebbel in seinen Dramen zu entwickeln, sie ließ ihn in der romantischen, d. h. im weitesten Sinne spanisch-englischen Dichtung, der das Paradoxe, Mannigfaltige, Zufällige, Individuelle, Wirklichkeitsfrohe wesentlich ist, das Höchste der Kunst und das zu seinem eigenen Wesen Stimmende erkennen und als solches lieben. Jede Logik meistert die schon an sich poetische und daher den würdigsten Gegenstand der Kunst darstellende Wirklichkeit, denn die Wirklichkeit weiß nichts von Logik. Die philosophische Seite seines Geistes aber, die hier mit seinem reinen, an der klassischen Tradition entwickelten, künstlerischen Formsinn Hand in Hand ging, weswegen ihn auch nach eigener Aussage das Formgeben dem Verstande näher als billig brachte,[1]) wenn er auch den Vorsatz hatte, der Verstandes- und Meinungspoesie seiner Zeit nicht nachzugeben, das Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und nur der Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen,[2]) mußte auch der starren Folgerichtigkeit, Loslösung vom Individuellen, strengen Einheit der Idee und Form gerecht zu werden suchen, wie sie zum Wesen der klassischen Dichtung gehören. — Hatte nun aber die im letzten Grund aus dem eigenen Zwiespalt erwachsene, durch Schiller und Goethe bewußt gewordene Sehnsucht nach der Einheit der Gegensätze dazu geführt, diese Einheit von Verstand und Phantasie, Kunst und Bildung, Poesie und Philosophie, wissenschaftlicher

[1]) XIX, 190.
[2]) XVIII, 160. Tgb. S. 129. Vgl. XVIII, 130.

und beschaulicher Weltbetrachtung mit Hilfe Kants und Spinozas in der Richtigkeit der Empfindung zu erkennen, so suchte er nun auch innerhalb der Dramaturgie nach der Lösung des Konfliktes zwischen dem Klassischen und Romantischen.

Das Charakteristische seiner gesamten Dramaturgie ist der unverkennbare Versuch, das Klassische mit dem Romantischen in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Wo ein solches Streben nur als dunkler Drang, nicht zu deutlichem Bewußtsein erhoben, wirksam erschien, mußten manche Widersprüche ungelöst nebeneinander stehen bleiben. Das Schöne wollte sich mit dem Interessanten nicht ganz in Einklang bringen lassen. Das Allgemein-Menschliche und das Ganz-Individuelle, das logische Wie und das poetische Was können nur in einer geahnten Einheit zur Harmonie aufgelöst werden. Im Begriff des Tragischen aber gelingt eine merkwürdige Versöhnung. Das antike Schicksal, das als äußere Notwendigkeit den Menschen ohne Rücksicht seines Charakters in furchtbare Verschuldung zwingt, und das Schicksal der Shakespearischen Tragödie, das in den Charakter des Menschen hineingelegt ist und ihn von innen zu entsetzlichen Verbrechen treibt, beides kommt in Grillparzers Spinozistischer Weltanschauung zusammen, um seine eigene Auffassung des Tragischen zu gestalten, indem es die Form des Kant-Schillerschen Gegensatzes von Natur und Freiheit annimmt: Willensdetermination durch äußere Umstände und innere Affekte, das ist das Schicksal, dem der sittlich freie Mensch unterliegt. —

Hier tritt der für die Entwicklung des modernen Dramas hochbedeutsame Gegensatz zu Hebbel, dem nächsten der großen Dramatiker, hervor: Grillparzer fand das Tragische im Individuum selbst, Hebbel in dem Verhältnis des Individuums zur Idee. —

Der Gegensatz des Antiken und Modernen nahm in Grillparzers Dramaturgie oft die Form des Französischen und Spanischen an, ohne sich doch in seinem Wesen umzugestalten. Soweit der Dichter nun seine dramaturgischen Anschauungen in einen Knotenpunkt, die dramatische Gegenwartsform, zusammenführen konnte, verschmolzen sich ganz von selbst die von dem französischen Drama abgeleiteten Formprinzipien mit

den Lebenselementen, die Lope de Vega ihm gewann. Die anschaulich-sinnliche Lebendigkeit und unmittelbar dramatische Gegenwart des Geschehens, wie sie dem romantischen Drama eigentümlich ist, soll sich dem wohltätigen Zwange der Einheiten des Ortes und der Zeit fügen, die romantische Mannigfaltigkeit der Ereignisse von der französischen Einheit der Idee gebändigt werden. Grillparzer selbst sprach es einmal (1842) mit klaren Worten aus: „Die Franzosen bleiben für uns stete Muster in der Form, im Geiste hingegen die Engländer und Spanier.“[1]) Romantischer Gehalt in klassischer Form also ist das Höchste der tragischen Kunst. —

Was aber der Gestaltung seiner Dramaturgie oft nur als unbewußter Drang zugrunde lag, das wurde im eigenen Schaffen des Dichters zu bewußtem Zweck. Grillparzer selbst bezeichnete es als Ziel seines Strebens, das Leben und die Form so zu vereinen, daß beiden ihr volles Recht geschieht,[2]) die Darstellungsweise der Alten mit dem Geiste der Neueren in Einklang zu bringen.[3]) Dieser Versuch charakterisiert denn auch mit unverkennbarer Deutlichkeit das Schaffen des Dichters, wenn er auch nicht immer ganz geglückt sein mag und das Leben die Form, der Geist die Darstellung, die Mannigfaltigkeit die Einheit manchmal zu zersprengen droht. Was an Vergleichen von Theorie und Praxis geboten wurde, das zeigte meist völlige Übereinstimmung oder doch den Versuch möglichster Annäherung. —

Das Streben nach der Versöhnung der Gegensätze aber, wie es Grillparzers Dichtung und Ästhetik gestaltete, zeigt uns wieder mit großer Klarheit, in wie engem Zusammenhange doch der Dichter mit seiner Zeit gestanden hat, wie der Geist, der sie beseelte, auch in ihm wirkte und trieb. So heftig er sie bekämpfte, er teilte doch ihr Ringen und ihre Sehnsucht. Euphorion, der dem Bunde Helenas und Fausts entspringt, das ist die Verkörperung jener Sehnsucht, welche

[1]) Foglar S. 13. Vgl. XVII, 52. All das widerlegt mit Bezug auf Grillparzer die Behauptung Gustav Freytags, die spanischen und französischen Klassiker seien ohne lebendige Bedeutung für unsere Bühne.

[2]) XVIII, 160.

[3]) XVIII, 161. Vgl. S. 191. XIX, 101.

entstand, als man das Wesen der Gegensätze überhaupt erkannt hatte. Schiller und Humboldt schon prophezeiten die zukünftige Harmonie der von ihnen aufgestellten Gegensätze. Schelling entwickelte ihre Notwendigkeit aus einer philosophisch-ästhetischen Weltanschauung. Das Athenäum verkündete als höchstes Ziel der schon durch Goethe angebahnten Umwälzung die Verbindung des Antiken und Modernen zu höherer Einheit.

Aus dem Boden dieser Zeit erwuchs das moderne deutsche Drama. Heinrich von Kleists höchste Dichtersehnsucht war es, Sophokles und Shakespeare zu einer gewaltigen Harmonie zu verschmelzen. Grillparzer setzt diese Reihe fort. Otto Ludwig wollte den Geist Shakespeares in antike Formvollendung bannen. Hebbel aber schrieb in sein Tagebuch: „Novantike Kunst, die Modern und Antik verschmilzt.“ [1])

[1]) Tagebücher, hg. v. R. M. Werner. I, 79.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I.

Hartmann von Aue. Illustrationen von Jos. v. Führich. Uhland (Fragmente). Übersetzungen: Simrock, Chamisso, Fr. Koch, Hans v. Wolzogen, G. Bornhak, Th. Ebner, Aug. Hagedorn 3

II.

Epen: Longfellow („The golden Legend"), Dante Gabriel Rossetti . . 10

III.

Dramen: Josef Weilen, Anonyma (1861), Betty Fischer, Hans Pöhnl, Carl Schultes, Hermann Hanau, Käthe Becher 16

IV.

Novelle: (Xav. de Maistre; Wilh. Raabe). Ricarda Huch; Musikdrama: Hans Pfitzner 35

V.

Gerhart Hauptmann 42
(Anm. Ernst Hammer.)

VI.

Arthur Fitger („San Marcos Tochter") 58

Schluß 68

Nachtrag zu S. 8 und 41 69

Das griechische Altertum besaß in dem „Philoktet“ des Sophokles eine Tragödie des physischen Schmerzes. Ein lauter Aufschrei verkündete den Griechen das Auftreten des Sohnes des Pöas mit dem zerfressenen Fuß. Durch den Biß einer Schlange hatte er eine übelriechende, schmerzhafte Wunde erhalten, und da er durch sein Ächzen die Opferhandlungen der Griechen störte, war er in Lemnos ausgesetzt worden und lebte dort einsam in einer Höhle, wo ihn nach fast zehn Jahren Odysseus und Neoptolemos aufsuchen. Hier liegen bereits die Umrisse der Szene vor, die wir — mutatis mutandis — im dritten Akt von Gerhart Hauptmanns „Armem Heinrich“ wiederfinden. Der antike Dichter scheute sich nicht, im Laufe eines bewegten Zwiegesprächs zwischen dem Einsiedler von Lemnos und den Abgesandten des griechischen Heeres einen Krankheitsanfall Philoktets mit Bluterguß aus der Wunde und folgendem stärkenden Schlummer auf die Bühne zu bringen. Man erinnere sich an diese realistische Ausmalung eines Krankheitsbildes auf offener Szene, um die Darstellung einer noch widerwärtigeren Krankheit, der Lepra, in den Dichtungen vom „Armen Heinrich“ nicht gar zu unerhört zu finden. Das älteste Werk der Weltliteratur, dessen Held ein Opfer dieser Krankheit ist — und auch ein leidender Held kann ein Held sein —, ist das Buch Hiob. Es ist nicht eigentlich eine Dichtung menschlichen Schmerzes, so ergreifend uns auch Hiobs Klagen berühren, der, in der Asche sitzend, die Haut seines schwärenbedeckten Körpers mit Scherben reinigt und an der Gerechtigkeit Gottes verzweifelt; es ist ein philosophisches Lehrgedicht, eine Theodicee, wenn auch von gewaltiger dichterischer Kraft. Fragt man bei dem griechischen und dem alt-

jüdischen Dulder nach der Krankheitsursache und der Möglichkeit der Heilung, so liegt eine Welt gegensätzlicher Auffassung dazwischen. Philoktets Krankheit ist nichts anderes als die natürliche Folge einer körperlichen Infektion, und nur am Schluß wird durch Herakles, den „deus ex machina" der Tragödie, auf die Heilskraft des Asklepios hingewiesen. Hiobs Aussatz dagegen ist eine „Heimsuchung" des sonst frommen und gerechten Mannes durch den strengen, prüfenden Gott des Alten Testaments, und noch dazu auf Veranlassung Satans; erst nachdem Hiob sich aller menschlichen Selbstherrlichkeit begeben hat, kann er durch die Gnade der göttlichen Allmacht gesunden. Das Mittelalter setzt in dem rührenden, schlichten Epyllion Hartmanns von Aue, dem „Armen Heinrich", die Anschauung des Buches Hiobs fort und ergänzt sie. Indem die Krankheit des Ritters nicht nur eine Heimsuchung durch Gott, sondern zugleich eine Strafe für den weltlichen Sinn des Ritters bedeutet, wird versucht, Gott gleichsam wegen seiner übermenschlichen Strenge zu entlasten, und darin gibt sich offenbar der mildere Gottesbegriff des christlichen Mittelalters im Gegensatz zu dem altjüdischen kund. Ein Kunstwerk, das dem Philoktet und dem Hiob an die Seite gestellt werden könnte, bringt das Mittelalter nicht hervor, ebensowenig die Neuzeit. Doch hat sie in Gerhart Hauptmanns dramatischer Erneuerung des „Armen Heinrich" ein immerhin recht beachtenswertes Werk geschaffen. Dieses vereinigt die antike und die biblisch-mittelalterliche Darstellung in sich, insofern es zugleich ein Drama des körperlich-seelischen Schmerzes und ein Drama der göttlichen Gnade ist. Die Weltanschauung, die uns aus den genannten Werken entgegentritt, ist der adäquate Ausdruck ihrer Entstehungszeit. Da ist die natürlich-logische Auffassung des Philoktet als Abglanz der griechischen Welt in ihrer Blüte, da ist die ausschließliche Betrachtungsart sub specie aeterni im Buch Hiob und bei Hartmann als Ausfluß der jüdisch-christlichen Denkweise. Zu ihnen tritt der unausgeglichene Dualismus bei Hauptmann, ein Abbild der Zerrissenheit der modernen Seele, die sich in stetem Schwanken zwischen natürlicher und übernatürlicher Auffassung auf- und abbewegt. Literarisch betrachtet, steht Hauptmanns „Armer Heinrich"

nicht isoliert da, sondern bildet den Gipfelpunkt einer längeren Entwicklungsreihe dichterischer Bearbeitungen.[1])

I.

Das Epos Hartmanns von Aue beruht auf dem alten volkstümlichen Aberglauben von der heilenden Kraft des Blutopfers, mit legendarischen und lokalgeschichtlichen Motiven vermischt, doch so, daß das spezifisch Legendarische im Sinn des mittelalterlichen Kirchenglaubens der Dichtung das charakteristische Gepräge gibt. Der schwäbische Ritter Heinrich von Aue entspricht zwar durch seine Herkunft, seine Taten und Tugenden — seine „triuwe", „zuht" und „milte" werden gerühmt — dem weltlichen Ideal des Rittertums, aber er muß auch dem religiös-sittlichen Ideal der Kirche genügen. Er muß eine Probe auf seine Frömmigkeit ablegen, sein „höher muot", seine „hôchvart" müssen gedemütigt, seine Weltfreudigkeit muß unterbunden werden, und deshalb belegt ihn der Herr mit der Krankheit Hiobs. Von einer realistischen Schilderung der „miselsuht" hält sich Hartmann fern, ganz im Gegensatz zu Konrad von Würzburg, der in seiner Bearbeitung der Freundschaftssage von Amicus und Amelius eine genaue, auf Autopsie beruhende Beschreibung des Aussatzes gibt.[2]) Dafür betont Hartmann mehr die moralische Seite, die in dem plötzlichen Sturz aus der Höhe des Glücks in die Tiefe des Elends liegt, und die seelischen Folgen, die die Krankheit und die Abgeschiedenheit von der Welt bei dem Kranken hervorrufen. Anfangs besitzt Heinrich nicht die Geduld Hiobs im Ertragen des Leidens, sondern Verzweiflung und Lebensüberdruß erfassen ihn. Nachdem er aber bei seinem ersten Aufenthalt in Salerne die Überzeugung von der Unheilbarkeit seines Leidens erlangt hat, tritt die Wandlung zum gottergebenen, der göttlichen

[1]) Die vorliegende Arbeit ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 5. Mai 1903 in der „Literarischen Gesellschaft" in Bremen gehalten habe. — An Literatur ist, abgesehen von einzelnen Rezensionen des Hauptmannschen Dramas, von denen diejenige von Max Lorenz in den Preuß. Jahrb. (Bd. CXI, 1903, S. 166) die vorurteilsfreieste ist, nur der Aufsatz „Zur Geschichte des Armen Heinrich" von Rich. M. Meyer in der „Zeit", Bd. XXXV (1903), S. 130—132 zu erwähnen.

[2]) Engelhard, ed. Haupt, 2. A. 1890, v. 5150 f.

Gnade zugänglichen Menschen ein, und diese zeigt sich ihm in der kindlichen Unschuld und Keuschheit des elfjährigen Töchterchens eines seiner Bauern. Was dieses Kind treibt, sich für ihren Herrn zu opfern, ist die Hoffnung auf die himmlische Seligkeit, auf die Freuden des Paradieses, als Entgelt für das elende irdische Dasein, das ihr in den ärmlichen Hütten der Eltern beschieden ist, und das sich vielleicht noch schlimmer gestalten könnte, wenn dem jetzigen guten Herrn ein ungnädiger folgen würde. Von einer wirklichen Liebe für den kranken Herrn kann bei dem Kinde nicht die Rede sein, selbst wenn einige Stellen sich so deuten ließen; auch der moderne Gedanke der Aufopferung der Frau für den geliebten Mann liegt nicht in der Auffassung Hartmanns. Allein eine wirkliche Tötung des Mädchens erfolgt nicht, die Heilung des Kranken geschieht vielmehr durch ein Wunder Gottes. In der genannten Sage von Amicus und Amelius werden tatsächlich dem Aberglauben gemäß zwei Kinder geopfert, und der mit ihrem Blut bestrichene Aussätzige gesundet; die göttliche Wunderkraft wird aber schließlich doch noch in Anspruch genommen, indem Gott die getöteten Kinder ins Leben zurückruft. Der tschechische Dichter Julius Zeyer[1]) hat es sich in seiner hyperromantischen Erneuerung der altfranzösischen Fassung dieser Sage nicht nehmen lassen, diese grausige Geschichte mit dem ganzen Aufwand dichterischer Kunstmittel und der Hinzunahme neuer Sagenmotive von dem kranken Amis und den Kindern seines Freundes Amil, Gandelin und Elisena, zu erzählen. Dadurch, daß im „Armen Heinrich" für die Jungfrau der Wille zur Aufopferung und für den Kranken der sittliche Entschluß, das Opfer im entscheidenden Augenblick nicht anzunehmen, genügt, wird der Aberglaube vom Blutopfer in die christlich-ethische Sphäre gehoben und ist in der naiven Gestaltung Hartmanns einer bedeutenden ästhetischen Wirkung fähig.

Während die Legende in der Literatur mannigfache Nachahmungen hervorgerufen hat, scheint sie in der Kunst

[1]) Roman von der treuen Freundschaft der Ritter Amis und Amil. Aus dem Böhmischen übersetzt von Josa Höcker. Slavische Romanbibliothek Bd. 1. Prag (J. Otto) 1904.

nur ganz vereinzelte Spuren hinterlassen zu haben. Ich vermag nur einen neueren Illustrator anzuführen. Im Anschluß an einen knappen Prosatext, der die Legende in der Art der alten Volksbücher unter Wahrung des altertümlichen Stils kurz erzählt, hat der österreichische Maler Josef von Führich (1800—1876), der Illustrator Tiecks und Goethes, sieben Zeichnungen veröffentlicht (Leipzig 1878). Die Auffassung des Stoffes durch Führich ist durch seine oft erwähnte Äußerung, daß alle Kunst katholisch sein müsse, seine Technik durch seine völlige Abhängigkeit von der Nazarenischen Schule — er lernte in Rom unter Overbeck — genügend gekennzeichnet. Seine Art zu sehen und zu zeichnen vermag zwar einen gefühlsmäßigen Eindruck in matten Reflexen wiederzugeben, aber sie ist ohne wirkliche Individualität und scharfe Charakteristik, auch nicht frei von störenden Verzeichnungen. Das erste einleitende Bild zeigt Heinrich auf dem Altan seiner Burg, ein Minnelied zur Laute singend, ein Bild des Glückes und des Wohllebens. Vom Söller sehen wir in den Burghof, wo sich die Knappen in fröhlicher Lust auf ihren Rossen tummeln, und unser Blick schweift über das Burgtor und die Kapelle hinaus in die gesegneten Fluren des schwäbischen Landes. Dann finden wir den „armen“ Heinrich im Zimmer des Salerner Arztes, rings von Folianten, Phiolen, Schädeln und Gerippen umgeben, mit weit geöffneter Brust vor dem forschenden Arzt sitzend, der ihm schließlich das einzig mögliche und doch unanwendbare Heilmittel zu verkünden scheint. Wie der enttäuschte, in die Heimat zurückgekehrte Ritter sich in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht und hier vor der Tür des „gereutes“ von dem Meier, dessen Weib und ihrer kleinen Tochter mit ehrerbietigem Gruß empfangen wird, schildert uns das dritte Bild. Darauf blicken wir in das Innere der Blockhütte, wo der Meier und sein Weib händeringend auf ihren armseligen Strohbetten hocken, indes ihnen das junge Mädchen, die Hände an ihrer Bettstatt gefaltet, unter Tränen mitteilt, daß sie nach Gottes Ratschlag die Arznei sein wolle, die ihren Herrn allein retten könne. Auf der nächsten Zeichnung reiten Heinrich und die Meierstochter, letztere in einer unnatürlichen Haltung auf dem Pferde, zur Fahrt nach Salerne ab und

kommen an einem Muttergottesbilde vorbei, das Isaaks Opferung darstellt und auf die kommenden Ereignisse passend hindeutet. Man vermißt noch vor diesem Bilde eine Szene, wie etwa das Mädchen ergebungsvoll zu den Füßen des Kranken, der sie ja scherzweise sein „klein gemahel“ nennt, sitzt und seine Zustimmung zur Reise erfleht. Im sechsten Bilde sehen wir die Jungfrau mit entblößtem Busen auf dem Seziertisch des Arztes liegen, der daneben steht und sein Messer auf einem Wetzstein schleift, während Heinrich von links durch einen Türspalt heimlich hindurchschaut. Paul Thumann hat dieselbe Szene im Anschluß an Chamissos Bearbeitung des Epos (in der Groteschen Ausgabe) mit besserer Gruppierung ausgeführt — der Opfertisch steht gerade vor dem Beschauer, bei Führich rechts seitwärts. Auf dem letzten Bilde Führichs legt der Priester in der heimatlichen Kapelle die Hände des geretteten Heinrich und der Meierstochter auf seiner Stola ineinander. Neuere naturalistische Darstellungen, die als Pendant zu Gerhart Hauptmanns Armen Heinrich gelten könnten, kenne ich nicht. Die „Illustrierte Zeitung“ brachte seinerzeit eine realistisch gehaltene Zeichnung zum dritten Akt von Hauptmanns Drama nach der ersten Berliner Aufführung; eine Skizze von Robert Engels in der Hauptmann-Nummer der „Jugend“ stellt den armen Heinrich und Ottegebe in verwahrlosten Gewändern und entstelltem Gesichtsausdruck, um einen Baum gruppiert, dar. Ergreifend wirkt die Photographie von Kainz in der Maske des armen Heinrich. Ich verweise noch auf die malerische Behandlung des verwandten Hiobstoffes durch W. Laparra (Pariser Salon 1903, Nr. 1042), dessen Triptychon, in der Technik etwa an Slevogts „Verlorenen Sohn“ gemahnend, den mit Schwären behafteten Körper des Aussätzigen in ganz naturalistischer Farbengebung darstellt.

Auf literarischem Gebiet ist die Renaissance der mittelalterlichen Stoffe, der volkstümlichen, der ritterlichen und der geistlich-legendarischen, aufs engste mit dem Auftreten der deutschen Romantik und dem Aufblühen der germanistischen Wissenschaft verknüpft. Hartmanns Epos ist uns erst durch die Ausgaben von Büsching (1810) und die der Brüder Grimm (1815) wieder zugänglich geworden, denen später andere, wie

die von Wackernagel (1855), gefolgt sind. Grimms und Wackernagels gehaltreiche Einleitungen, ihre kulturhistorischen Ausführungen über die Verbreitung des Aussatzes und ihre sagengeschichtlichen Parallelen zum Thema des Blutopfers haben weit über die wissenschaftlichen Kreise hinaus Interesse erweckt. Die romantischen Dichter sind nicht zu einer Behandlung des Stoffes gelangt, so sehr er auch einem Brentano, dem Verfasser der „Romanzen vom Rosenkranz", gelegen hätte. Von Ludwig Uhland, der sich im Jahre 1818 mit der Legende beschäftigte, besitzen wir ein flüchtig niedergeschriebenes dramatisches Fragment von 24 Versen, das den Monolog des Salerner Arztes behandelt.[1]) Aus diesem ist nur bemerkenswert, daß der Arzt seine Bedenken gegen die Tötung des Mädchens durch Berufung auf die hohen Aufgaben der Wissenschaft beschwichtigt:

Ein Mädchenleben ist ein Sehnsuchtshauch,
Ein Liebesseufzer. Wärst du besseres auch,
Doch tödt' ich dich, ich opfre dich in Kraft
Der göttlichen erhabnen Wissenschaft,
Die gleich dem Weltgeist schafft, wenn sie zerstört.

Unzugänglich ist mir ein einaktiges Schauspiel „Der arme Heinrich" (1836) von K. Ludw. Kannegießer (1781—1861) geblieben. In diese Zeit fallen die Nachdichtungen von Simrock und Chamisso. Die nächsten Jahrzehnte bieten nach unserer bisherigen Kenntnis keine Bearbeitungen, wie denn die politische Richtung der Zeit und die Literatur des Realismus dem Interesse an der Legende naturgemäß wenig günstig waren. So kommt es, daß einem ausländischen Dichter, dem Amerikaner Longfellow, einem begeisterten Verehrer deutscher Kultur, der Ruhm gebührt, in seiner „Golden Legend" als erster die schwäbische Legende zum Gegenstand einer selbständigen Dichtung gemacht zu haben. Erst in den siebziger Jahren beginnt in Deutschland das Interesse an dem Stoff wieder zu erwachen, in den neunziger Jahren mehren sich die Umdichtungen, und im Jahre 1902 erreicht die Entwicklung des Stoffes in Gerhart Hauptmanns Drama ihren Höhepunkt.

Von den mannigfachen Prosaauflösungen des Hartmann-

[1]) Adalb. v. Keller, Uhland als Dramatiker. Stuttgart 1877. S. 407.

schen Epos sei wenigstens die älteste, diejenige von Wilhelm Grimm in der erwähnten Ausgabe des alten Textes, genannt. Grimm hat zu Goethe bekannt, daß er bei der Popularisierung des Gedichts keine alte unverständliche Sprache habe gelten lassen, aber daß er auch nicht die Vorteile aufgeben wollte, die aus der Kenntnis derselben entspringen; und Achim von Arnim hat die Nacherzählung als „sehr sorgsam und nachgiebig" gegen das Original bezeichnet. Sie trifft den Geist und Ton der alten Dichtung sehr gut, wenn auch Ausdrücke wie „Steuer und Bede" besser in erklärender Form gegeben wären. Grimms Prosaübertragung ist neuerdings in den Wiesbadener Volksbüchern (1904, Nr. 51) mit einer Einleitung von Reinhold Steig und im Hamburger Gutenberg-Verlag mit Buchschmuck und einer Titelzeichnung von Ernst Liebermann (1905) wieder herausgegeben worden. Die älteste der stilistischen und metrischen Umgestaltungen Hartmanns ist diejenige von Simrock (1830). Sie ist die konservativste in der Erhaltung des altertümlichen Stils und der kurzen Reimpaare, aber es ist im Grunde nur eine holprige, in Verse gebrachte Interlinearversion, die zwar die Kenntnis des Gedichts vermitteln, aber keinen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Weit höher steht Chamissos Neubearbeitung in reimlosen fünffüßigen Trochäen (1837, gedruckt 1839), die allerdings die natürliche Frische und einfache Ausdrucksweise des Originals nicht erreicht, aber durch Kürzung der langen Zwiegespräche und moralisierenden Betrachtungen gewinnt. Jener reizendnaive Zug, daß der Ritter durch die Türspalte das Mädchen nackend auf dem Opfertisch liegen sieht und gerade durch den Anblick ihrer jugendlichen Schönheit mitbestimmt wird, von seinem egoistischen Vorhaben abzustehen, ist nach meinem Gefühle zu Unrecht weggelassen, wenn auch durch philosophierende Betrachtungen des Ritters ersetzt worden. Von den späteren Erneuerungen folgt diejenige von Friedrich Koch (Ritterbuch, Halle 1848, I, 285 f.) den Grundsätzen Simrocks und ist ebenso zu beurteilen; dasselbe gilt von den Übertragungen von Hans von Wolzogen (Reclam, Vorrede von 1872) und von G. Bornhak (Leipzig o. J., 1892?). Selbständiger ist die Bearbeitung von Th. Ebner (Bibl. d. Ges.

Lit. Nr. 84), die zur Vermeidung der Eintönigkeit, die das Versmaß des Originals für unseren Geschmack mit sich bringt, sich der kunstvollen Ottaverime bedient. Doch ist dies Metrum wiederum zu gewichtig für ein so einfaches Sujet, so daß die Erzählung manches an Natürlichkeit einbüßt; auch finden sich sprachliche Entgleisungen infolge der größeren Schwierigkeiten des Versmaßes. Stellenweise wird indes ein packender kräftiger Ton angeschlagen, so wenn Heinrich bei der Erkenntnis seiner Unheilbarkeit drohende Flüche gegen Gott und die Menschen ausstößt. Die relativ beste der neueren Umformungen ist diejenige von August Hagedorn (1898), dem Verfasser der Klostermäre „St. Bonifatii". Dadurch, daß der Bearbeiter ein dem Original ähnliches Versmaß, nämlich gereimte vierfüßige Trochäen, verwendet, gelingt es ihm, den Ton schlichter Einfalt zu bewahren; auch die Wiedergabe der religiösen Betrachtungen des Mädchens ist oft recht ansprechend. Der flüssige und glatte Stil erinnert an die Art Rudolf Baumbachs, etwa an die Stilart der „Abenteuer und Schwänke"; nur machen sich zuweilen sprachliche Verstöße störend bemerkbar.[1])

Wenn nun ein so spezifisch mittelalterlicher Stoff, wie es der „Arme Heinrich" ist, in die Empfindungswelt der Dichter unserer Zeit eintritt, so wird er zu den verschiedensten religiös-philosophischen und ästhetischen Bedenken Anlaß geben. Die einen werden sich an dem Unnatürlichen des Wunders, die andern an der Gräßlichkeit der Krankheit stoßen, man wird vermitteln, abschwächen und mildern. Der Form nach ist der Stoff von Haus aus sicher epischer Natur. Wie in der Seele der Meierstochter während der dreijährigen Pflege des Kranken in der vom Weltgetriebe fernen Waldeinsamkeit der Aufopferungsgedanke allmählich heranreift, läßt sich am über-

[1]) Zur Förderung der deutschen Sprachstudien in Italien, die eines geschichtlichen Untergrundes nicht entbehren können, hat Aristide Baragiola eine italienische Übersetzung des Armen Heinrich (Il povero Enrico, Straßburg 1881) veröffentlicht, die auf dem Text von Fedor Bech (1873) beruht und die neudeutschen Übertragungen von Simrock und Wolzogen benutzt. Ihres vorwiegend didaktischen Zweckes wegen ist die Übersetzung eine fast buchstäbliche Prosawiedergabe, unter Beibehaltung der Versabteilungen, gelegentlich jedoch, wo das Italienische sich zu sehr gegen die Konstruktion des Mittelhochdeutschen sträubte, mit freierer Darstellung.

zeugendsten in der breiten Fülle epischer Kunst veranschaulichen. Auch die Darstellung des Krankheitsbildes und die Wirkung des göttlichen Wunders wird im Epos leichter gelingen als im Drama. Trotzdem überwiegen auffallenderweise die dramatischen Gestaltungen. Wir betrachten zunächst vor den deutschen Bearbeitungen zwei englische Behandlungen epischer Natur.

II.

Longfellows „Golden Legend" (1851), deren Titel der „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine nachgebildet ist, enthält die Erzählung vom Armen Heinrich nur als Rahmenerzählung und schiebt eine Überfülle anderer Stoffe in die ursprüngliche Fabel ein, so daß diese in dem Gesamteindruck zu sehr zurücktritt. In der Legende, die Longfellow aus Mailáths Altdeutschen Gedichten und aus Marbachs Volksbüchern kannte, fesselte ihn vor allem der christlich-ethische Grundgedanke, von dem er sagt: „It exhibits, amid the corruptions of the Middle Ages, the virtue of disinterestedness and self-sacrifice, and the power of Faith, Hope, and Charity, sufficient for all the exigencies of life and death." Diese Idee beherrscht auch die Nachdichtung und muß als Bindeglied für die sehr verschiedenartigen Bestandteile dienen. Longfellow sah das mittelalterliche Kulturleben in der einseitigen, verklärenden Auffassung der deutschen Romantik, deren gelehriger Schüler er während seines längeren Aufenthalts in Deutschland gewesen war. Weit entfernt, eine möglichst objektive Darstellung aller Strömungen des Mittelalters zu bieten, schildert er nur die milderen Sitten jener Zeit, die eben seiner eignen, mehr anempfindenden als selbständigen Natur entsprachen. Was ihn anzog, und was er nicht ohne Erfolg nachzuschaffen vermochte, war der Geist des Christentums in der Form frommer Bußübung, weltflüchtiger Entsagung und sehnsüchtiger Aufopferung für das Wohl der Mitmenschen. Er versteht es, die Einsamkeit des klösterlichen Lebens, die Poesie des Kirchengesangs und des Glockengeläuts, das stille Studieren „an den buochen", die Klügelei scholastischer Spitzfindigkeiten wieder-

zugeben. Aber es fehlt ihm an der Stärke der Empfindung, an der Kraft der Leidenschaft, an Kenntnis der Menschen und der Wirklichkeit, um auch die rauheren Lebensäußerungen des Mittelalters darzustellen. Der Form nach ist die Dichtung entsprechend der vorwiegend episch-lyrischen Anlage Longfellows nicht als eigentliches Drama, sondern mehr als Epos mit dramatischer Formgebung anzusehen. Der Dichter hat es ängstlich vermieden, die Gattung seines Werks durch einen Untertitel zu bestimmen, selbst die sechs Abschnitte, in die es zerfällt, sind nur numeriert und können daher nicht als Akte eines Dramas in dem gewöhnlichen Wortsinn aufgefaßt werden. Die Dichtung beruht auf vielseitigen Studien, sie ist ähnlich wie bei Uhland in dessen mittelalterlichen Sagendichtungen der poetische Abglanz einer eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung. Der größte Teil der Quellen ist literarischer Art. Dazu kommen mehrere in die Dichtung übergegangene persönliche Erinnerungen des Dichters von seinen Reisen in Deutschland, der Schweiz und Italien, die sich aus Samuel Longfellows Biographie, aus des Dichters „Hyperion" und seinem Reiseroman „Outre-Mer, a pilgrimage beyond the sea" haben erklären lassen.[1])

Unter Verwertung mittelalterlicher Vorstellungen schildert der großartig konzipierte, aber in der Ausführung schwache Prolog, wie Luzifer und seine Geister gegen das Straßburger Münster anstürmen, um es zu vernichten, aber von dem Geläute der geweihten Glocken und dem Gesang der Engelsscharen zurückgescheucht werden. Der erste, in Heinrichs Schloß Vautsberg am Rhein spielende Abschnitt steht unter dem deutlichen, auch im Wortlaut wahrnehmbaren Einfluß von Goethes Faust; wie Mephisto in Faustens Studierzimmer erscheint, so kommt bei Longfellow Luzifer in der Verkleidung

[1]) Vergl. Fr. Münzner, Die Quellen zu Longfellows „Golden Legend", in der Festschrift der 44. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig (Teubner) 1897, S. 249—285. Meine Anzeige der Schrift im Literaturblatt f. germ. und rom. Philologie 1898, Nr. 12, Sp. 410 f. ist in dem vorliegenden Abschnitt, teils gekürzt, teils erweitert, wieder verwertet worden. Vgl. ferner Ant. E. Schönbach, Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur. Graz 1900, S. 256 f.

eines Arztes zu dem mit alchimistischen Studien beschäftigten Heinrich und sucht ihn durch einen Verjüngungstrank aus der Flasche des Lebens an sich zu fesseln. Heinrich hat indes in seinem Charakter nichts Faustisches an sich, sondern ist ein sentimental veranlagter Hypochonder, ein Schwächling, der einmal hamletähnlich von sich sagt:

> The thought of life that ne'er shall cease
> Has something in it like despair,
> A weight I am too weak to bear.

Über den Grund seines Lebensüberdrusses erfahren wir in der ganzen Dichtung nichts. Die einzige Stelle, in der die ursprüngliche Krankheit durchklingt, ist diese:

> A smouldering, dull, perpetual flame,
> As in a kiln burns in my veins,
> Sending up vapours to the head;
> My heart has become a dull lagoon
> Which a kind of leprosy drinks and drains.

Aus der folgenden Szene, einem Gespräch zwischen dem Torwächter Hubert und dem Minnesänger Walter von der Vogelweide, einem Freunde Heinrichs, ersehen wir, daß Heinrich von den Priestern unter Formen, wie sie sonst bei Miselsüchtigen üblich waren, aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen worden ist, ohne daß uns die Veranlassung dazu klar wird. Infolgedessen ist auch nicht recht ersichtlich, weshalb sich in dem folgenden Abschnitt auf der Farm des Meiers Gottlieb im Odenwald dessen Tochter Elsie für ihren Herrn opfern will. Die Szene, wie Elsie nachts am Bett ihrer Eltern klagt, ist nach Hartmann beibehalten und enthält viele schöne Stellen über ihre kindliche, gläubige Art. Zwei eingeflochtene Erzählungen, die Legende vom Mönch Felix nach Mailáths Gedichten und die von des Sultans Töchterlein nach des Knaben Wunderhorn, stehen zu dem Gesamtstoff in keiner Beziehung mehr. Luzifer hat inzwischen die Gestalt eines Priesters angenommen und sucht Heinrich im Beichtstuhl von seinen Bedenken, das Opfer anzunehmen, abzubringen, um auch des Mädchens Seele zu gewinnen. Dabei gelingt eine satirische Tirade Luzifers („Be not alarmed! The Church is kind etc.") über die Anpassungskraft der Kirche im Punkt der weltlichen

Moral recht gut. Überblickt man die nächsten drei Abschnitte der Dichtung, so wird klar, weshalb Longfellow Heinrichs wahre Krankheit verheimlicht und ganz ins Seelische verlegt. Da er in den auf der Reise nach Salerne zu passierenden Städten Bilder mittelalterlichen Lebens zu entrollen gedenkt, denen Heinrich und Elsie als Zuschauer beiwohnen sollen, so darf dieser nicht mit einer ansteckenden Krankheit behaftet sein. Dadurch wird aber Elsies für den letzten Teil aufgesparte Aufopferung fast unnötig, und in betreff der psychologischen Entwicklung ihres Wesens hat Anton E. Schönbach mit Recht gesagt: Wie wenig hat ein Dichter den Sinn dieser frommen Legende gefaßt, der dem guten Mädchen erst das bunte Schauspiel der Welt zeigen läßt, bevor er es dem Opfertod vorwirft! In Straßburg wird eine Begegnung Heinrichs mit dem sich zu einem Kreuzzug rüstenden Walter von der Vogelweide eingeschaltet, eine humoristische Straßenpredigt des Mönchs Cuthbert nach dem Muster des Barletta vorgeführt und dann ein Mirakelspiel „The Nativity“ inszeniert, wozu die Coventry Plays, ein französisches Mysterium, das Pseudo-Matthäi-Evangelium, das Evangelium Infantium Arabicum und vielleicht die „Kindheit Jesu“ des Konrad von Fußesbrunn die einzelnen Situationen liefern. Zur Darstellung des Klosterlebens in Hirschau werden Tritheims Annales Hirsaugienses verwertet. Ein feucht-frohes Gelage der Mönche, bei dem Luzifer in neuer Verwandlung eine packende Schilderung des wilden Treibens der Mönche in Abälards Kloster in St. Gildas de Rhuys entwirft, erinnert wieder in der Anlage an Goethes Faust (Auerbachs Keller). Erwähnt wird auch die Sage von Boos von Waldeck, der dem Rheingrafen dadurch das Dorf Hüffelsheim abgewinnt, daß er einen Kurierstiefel (Longfellow: „a postillon's jackboot“) voll Wein austrinkt.[1]) Daran schließen sich Reisestimmungen aus Luzern, wo die verdeckte Reußbrücke mit

[1]) Vgl. Grässe, Sagenbuch des preußischen Staates Bd. II, Nr. 123: das Gedicht „Der Trunk aus dem Stiefel“ von Gustav Pfarrius in dessen „Das Nahethal in Liedern“ 1838; ein anderes Gedicht „Boos von Waldeck“ von Fr. Alf. Muth in der Sammlung „Waldblumen. Lieder“ Frankfurt a. M. 1872, S. 369 (= Leimbach, Die deutschen Dichter der Neuzeit und Gegenwart, VII, 145).

ihren Totentanzbildern die Bewunderung des Dichters erregt, von der romantischen Teufelsbrücke am St. Gotthard-Paß und vom Mittelländischen Meer bei Genua. In Salerno schließlich wird ein ansprechendes Bild von dem gelehrten, spitzfindigen Treiben der Scholastik entwickelt. In einer kurzen, wenig eindrucksvollen Szene erscheinen hier Heinrich und Elsie vor dem Pater Angelo, unter welcher Maske sich Luzifer, der stete Begleiter des Paares auf der Reise, verbirgt; als Heinrich in das Opferzimmer, in das sich Elsie mit dem Mönch zurückgezogen hat, eindringt, bricht die Szene schnell ab. Erst in der nächsten, wieder im Odenwald spielenden Szene meldet ein Förster den Eltern Elsies die Rettung ihrer Tochter und die Heilung Heinrichs; wir finden dann beide als vermähltes Paar in Vautsberg wieder, wo es sich der Dichter nicht versagen kann, die Sage von Fastrada und Karl dem Großen[1]) als Beispiel treuer Gattenliebe einzuschieben.

Trotz vieler Schönheiten im einzelnen hat die Dichtung, ein Zwitterding zwischen dramatischer und epischer Kunst, den Grundfehler, daß ihr durch Heinrichs verschleiert gehaltene Krankheit der eigentliche Lebensnerv entzogen ist. Auch steht die Unmenge der eingeschobenen Stoffe mit der Haupthandlung in gar zu loser Beziehung, da die Legende eben inhaltlich zu begrenzt ist, um ein ganzes Szenarium mittelalterlicher Kultur daran entwickeln zu können. In Amerika konnte die „Golden Legend“ begreiflicherweise nicht den Erfolg der national-amerikanischen Epen, wie des „Song of Hiawatha“ und der „Evangeline“, erlangen, aber in Deutschland wird man die mehrfach übersetzte Dichtung[2]) immerhin schätzen,

[1]) Vgl. Aretin, Sage von Karl, 1803, S. 89; Gottschalk, Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen Halle, 1816 (I, 330 aus der Zeitung für die elegante Welt, 1811); Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 458; v. d. Hagen, Gesamt-Abenteuer, II, 619; G. Paris, Journ. des Savants, 1896, Nov.-Dez. und das dort besprochene Buch von Pauls (Aachen 1895); Teichmann, Neue Beiträge zur Fastradasage, in der Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins Bd. 20 (1899); eine moderne Bearbeitung von Herm. Lingg in der Sammlung „Lyrisches. Neue Gedichte“. Wien o. J., S. 96 Fastradas Ring.

[2]) So zuerst von dem auch als Naturforscher bekannten Österreicher Karl Heinrich Keck (1860), dem Longfellow auf einer seiner Reisen in Stiftersheim einen Dankbesuch abstattete. Eine andere Übertragung rührt von Elise Freifrau von Hohenhausen (2. Aufl. 1882) her.

da in ihr ein gut Teil deutscher Empfindung steckt und so manche deutsche Sage darin verwoben ist.

Zu ungefähr gleicher Zeit wie Longfellow beschäftigte sich der jugendliche Dante Gabriel Rossetti, später einer der bekanntesten Vertreter der Präraphaeliten, mit der Legende. In der Zeit seiner dichterischen Anfänge, um 1846—47, wo er Bürgers Leonore und einen Teil des Nibelungenliedes in seiner Muttersprache wiederzugeben versuchte, übertrug er auch Hartmanns Epos unter dem Titel „Henry the Leper. A Swabian Miracle-Rhyme". Obwohl er noch in späteren Jahren nicht unzufrieden damit war und eine Veröffentlichung plante, erschien die Arbeit doch erst nach seinem Tode.[1]) Schon die Stoffwahl ist sicher bezeichnend für den späteren Schöpfer mystisch-symbolischer Dichtungen und Gemälde, der sich, während Longfellow bald von dem eigentlichen Stoff abirrt, ganz in den Ideengehalt der Legende versenkt und die langen Reden Heinrichs und der Meierstochter mit ihren Betrachtungen über Leben und Tod unverkürzt und mit sichtlichem Anteil ausführt. Er folgt genau der Vorlage, die er sich in fünf Abschnitte zerlegt, zuweilen etwas stärker auftragend, so daß beispielsweise der Heilswillen Heinrichs entschieden kräftiger zum Ausdruck kommt, ebenso später die vollzogene Heilung (der Blick durchs Schlüsselloch fehlt jedoch). Die Sprache ist durchgehends gehobener, stilisierter und literarischer, aber zu wenig konkret und lebenswarm, um dauernd fesseln zu können. Als Probe diene die Charakteristik „Henry's of the Lea". Die einfachen Worte Hartmanns: „er was ein bluome der jugent, der werlte fröude ein spiegelglas, stæter triuwe ein adamas, ein ganziu krône der zuht" heißen bei Rossetti:

A paragon of all graciousness,
A blossoming branch of youthfulness,
A looking-glass to the world around,
A stainless and priceless diamond,
Of gallant 'haviour a beautiful wreath,
A home when the tyrant menaceth,
A buckler to the breast of his friend,
And courteous without measure or end.

[1]) Collected Works ed. William M. Rossetti, London 1886, in der Ausgabe 1897, II, 420—460. — Bibliographisch wäre noch eine englische Bearbeitung in der amerikanischen Zeitschrift „The Republican" anzuführen.

III.

Wenn auch der Stoff vorwiegend episch ist, so entbehrt er doch nicht ganz des Dramatischen. Er besitzt bereits zwei dramatische Höhepunkte: einmal, als das Kind des Meiers in sich zu dem Entschluß der Hingabe gelangt und dazu die Zustimmung der Eltern und Heinrichs erlangt, eine Szene, die demnach logisch wieder in drei Abschnitte zerfällt; sodann die entscheidende Szene in Salerno. Diese Handlung verteilt sich auf mindestens drei Schauplätze, Heinrichs Schloß, des Meiers „gereute“ und das Zimmer des Salerner Arztes. Der erste dramatische Wendepunkt bietet bühnentechnisch keine Bedenken, der zweite um so mehr. Wird der Zuschauer der Opferszene nicht sagen, die Rettung des Mädchens sei ganz dem Zufall überlassen, da Heinrichs Dazwischentreten nur vom richtigen Augenblick abhänge? Auch die äußerlich kaum sichtbar zu machende Heilung durch das Wunder wird auf der Bühne wenig glaublich erscheinen. Eine andere Frage ist die, wie weit das Häßliche in der Krankheit Heinrichs auf der Bühne darzustellen möglich ist. Der Bucklige, der Erblindete, der Schwindsüchtige, der Wahnsinnige und der atavistisch Belastete sind vielfach auf der Bühne dargestellt worden, der Leprose bezeichnet jedenfalls das äußerste Wagnis dieser Art. Die ältere, am Klassizismus gebildete Ästhetik wird geneigt sein, die Grenzen für die Verwendung des Krankhaften möglichst eng zu ziehen, weil die Darstellung eines Krankheitsbildes im Beschauer zu leicht seelisch abstoßend wirken, ja physischen Ekel erregen kann. Man könnte sich dabei sogar auf Goethe berufen, der schon auf Grund der Lektüre des Epos (das er in Büschings Ausgabe kennen lernte) äußerst absprechend darüber urteilte.[1]) Allein seit auf den

[1]) Tag- und Jahreshefte (1811): Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankheit in einem fort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Rittertaten reichen muß, uns mit Abscheu erfüllt. Die dort einem Heroismus zugrunde liegende schreckliche Krankheit wirkt wenigstens auf mich so gewaltsam, daß ich mich vom bloßen Berühren eines solchen Buches schon angesteckt glaube.

Schönheitskultus des Klassizismus die Romantik, der Realismus und der Naturalismus gefolgt sind, werden wir der Darstellung des Häßlichen und Krankhaften weiteren Spielraum zu gewähren bereit sein. Schließlich wird es immer auf die wirkliche Ausführung durch die Kraft der dichterischen Begabung ankommen. Auch ist die Empfindlichkeit des Individuums gegen das Häßliche doch verschieden und das Gesamtempfinden der Zuschauer wird zu verschiedenen Zeiten verschieden sein. Früher hätte das Publikum Hauptmanns Armen Heinrich sicher nicht ertragen, während es sich heutigentags leidlich damit abfindet. Auf alle Fälle sieht man, welche großen Hemmnisse der dramatischen Gestaltung des Stoffes entgegenstehen, und trotzdem ist sie wiederholt versucht worden.

Was die Dramatiker und indirekt auch die Epiker zur Beschäftigung mit der Legende reizte, ist wohl in erster Linie der darin ausgesprochene Erlösungsgedanke gewesen. Während noch Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik die Aufopferungsidee des Armen Heinrich als „barbarisch", weil vernunftwidrig bezeichnete, obwohl er die verwandte Iphigeniensage und Goethes Behandlung nicht zu umgehen vermochte, ist gerade dieses Motiv unter dem Einfluß der Christus-Idee und der christlichen Ethik der Hauptanziehungspunkt für die modernen Bearbeiter der Legende geworden. Das Trachten, sich im Bewußtsein der eigenen Schwäche, Schuld und Sünde zu einem reineren und höheren Leben zu erheben, hatte bereits in Dichtung und Kunst vielfach die Form angenommen, daß der zweifelnde, kranke oder schuldbeladene Mann durch die hingebende Liebe eines Weibes gerettet wird. Dieser Erlösungsgedanke, der in seinen Hauptetappen von Goethes Faust über Hebbel zu Richard Wagners Dramen führt, wurde bewußt oder unbewußt in den Armen Heinrich-Stoff hineingelegt, obwohl er in dieser Form dem Hartmannschen Epos fremd ist. Dadurch war die Möglichkeit gegeben, das dem modernen Geist so wenig zusagende Heilungswunder nicht in seiner wirklichen Bedeutung aufzufassen, sondern es abschwächend in symbolischem Sinne zu deuten. Damit ergab sich eine Parallele zu dem Gralswunder im „Parsifal". Für die allerneuste Zeit

mag eine Annäherung an Maeterlincks „Monna Vanna“ und Paul Heyses „Maria von Magdala“ (IV. Akt) hinzukommen, welch beide Dramen auf dem Erlösungsthema beruhen.

Im ganzen liegen, von Kannegießer abgesehen, nicht weniger als neun dramatische Gestaltungen des Stoffes vor, dazu kommen ein Operntext und Fitgers die Legende als sekundäres Motiv verwendendes Drama „San Marcos Tochter“. Ungedruckt ist der Arme Heinrich eines Wiener Dichters Gustav Gugitz.[1])

Die sich stofflich am meisten von der Legende entfernende Bearbeitung ist das vieraktige, der Ebner-Eschenbach gewidmete Schauspiel „Heinrich von der Aue“ (1874; Reclam Nr. 570) des österreichischen Dichters Josef Weilen (1830—89). Die ethische, im Sinne der Legende gehaltene Grundrichtung des Stückes wird durch ein ansprechendes Motto aus den Sprüchen Salomonis angedeutet: Wie Feuer Silber, wie die Flamme Gold, so prüft der Herr das Herz der Menschenkinder. Das Übel, das dem besitzesstolzen, freigebigen Ritter auferlegt wird, ist nicht die Miselsucht, sondern plötzliche Erblindung, und es waren natürlich ästhetische Gründe, die den Dichter, einen Epigonen des Klassizismus, bestimmten, eine weniger aufregende, bühnenfähigere Krankheit zu wählen. Die Erblindung ist nicht die Folge einer physischen Verletzung wie etwa bei der Blendung Kents, sondern weniger wahrscheinlich die Folge einer übergroßen Gemütserregung. Dazu bedient sich der Dichter des Motivs der feindlichen Brüder, die sich hier um den Besitz der Burg Aue streiten. Dem edlen, aber verschwenderischen erstgeborenen Heinrich stellt er in Hadmar einen verschlagenen jüngeren Stiefbruder gegenüber, der

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung Anton Bettelheims. — Das ungedruckte, im März 1902 in Nürnberg aufgeführte Märchendrama „Der arme Heinrich“ des Schauspielers Ludwig Heller hängt nach der Angabe des Lit. Echos (IV, Sp. 1072) nur sehr lose mit der Legende zusammen. — Der von Jellinek (Lit. Echo, V, Sp. 1371) genannte „Arme Heinrich“ von Franz Bonn in dessen „Theaterstücken für die Jugend“ (München o. J., Vorrede von 1880) ist ein zweiaktiges komisches Singspiel über einen ganz anderen Stoff. — Ob das in dem Deutschen Anonymen-Lexikon von Holzmann und Bohatta (II. 273) genannte Buch „Der arme Heinrich oder die Pilgerhütte am Weißenstein“ hierher gehört, weiß ich nicht.

Heinrich aus der Burg vertreibt und seine Erblindung veranlaßt (I. und II. Akt). Der nächste Akt bringt die Wiedereinsetzung Heinrichs als Burgherrn, der vierte die Befreiung von dem physischen Übel im Sinne der Legende, aber mit einigen nötigen Abweichungen, und am Schluß die Vermählung mit der Meierstochter. Für das Ganze wird ein geschichtlicher Hintergrund, die Zeit kurz vor dem Ende des Interregnums (1273), festgelegt.

Heinrich von Aue erscheint im ersten Akt als ein Ausbund der echt mittelalterlichen „milte", trotz der Abmahnungen seines alten Schloßvogts und der Warnungen seines früheren Erziehers, des kräuterkundigen Klausners Hieronymus, der bereits eine Vorstufe zu Hauptmanns Pater Benedikt bildet. Als zwischen den Anhängern der beiden Kronprätendenten, Richards von Cornwall und Alfons' von Castilien, während eines fröhlichen Pfingstfestes auf Schloß Aue ein Streit ausbricht, tritt Heinrich vermittelnd dazwischen und führt die Ritter zum Turnier ab. Nachdem inzwischen Hadmar vergeblich versucht hat, den treuen Schloßvogt auf seine Seite zu ziehen, verliest ein Herold vor den vom Kampfspiel Zurückgekehrten ein Edikt Richards, das Heinrich wegen leichtsinniger Verschwendung seines Erbes und wegen Felonie, da er den Anhängern Alfons' von Castilien Aufnahme gewährt habe, seines Erbes verlustig erklärt. Als Hadmar zugestehen muß, diesen Erlaß bewirkt zu haben, will Heinrich zornentbrannt mit dem Schwert auf ihn losstürzen, erblindet jedoch plötzlich, ein trotz mehrerer vorhergehender Hinweise wenig natürlicher Vorgang. Im zweiten Akt, in dem viel geredet und wenig gehandelt wird, sucht Hadmar als jetziger Besitzer der Burg durch eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte des Erbstreites sein Verhalten zu rechtfertigen. Heinrich aber brandmarkt ihn als bübischen Verräter, die Ritter teilen sich in zwei Parteien, Heinrich beharrt trotz seiner Erkrankung, und obwohl sich Hieronymus merkwürdigerweise von ihm lossagt, darauf, sein Recht mit Waffengewalt durchzusetzen. Die Nachricht von dem Tode Richards von England (III. Akt, 1. Szene) ist gleichbedeutend mit einer Nichtigkeitserklärung der Ansprüche Hadmars auf die Besitzungen Heinrichs, dessen

Parteigänger die Burg zu umzingeln versuchen. Heinrich selbst hat nach seiner Verbannung bei dem Bauern Konrad, in dessen Hütte der zweite Auftritt dieses Aktes spielt, gastliche Aufnahme gefunden und wird von dessen Tochter Elsbeth, die viele Züge des Käthchens von Heilbronn besitzt, gepflegt. Wenn sie die Hufschläge von Heinrichs Roß, zu der Zeit, als er noch gesund war, vernahm, stürzte sie erregt vor die Haustür, eine verloren gegangene Feder seines Baretts hütet sie wie ein teures Kleinod. Sie ist ganz verschüchtert, als der Vater sie zum erstenmal mit auf die Burg nimmt, um Befreiung von der Hörigkeit zu erbitten. Als Heinrich den Zins erläßt und ihn für ihre künftige Aussteuer bestimmt, stürzt sie, seine Hand küssend, zu seinen Füßen:

Ich
Bin eine arme Magd, du aber stehst
Vor mir: ein Gott, voll Hoheit, Glanz und Gnaden,
Dem man wohl bittend naht, doch dem man nichts
Vermag zu bieten. Aber Herr, wenn je
Zu vollem Glück dir etwas fehlte, wär's auch
Nur stäubchenschwer auf deines Glückes Wage,
Und ich könnt' mit dem Leben dir's erkaufen,
Ein leiser Wink der Hand, und wie die Ähre
Zur Erde gleitet bei der Sense Schnitt,
So lege ich mein Leben dir zu Füßen,
Mein edler, hoher — mein erlauchter Herr!

Als Hieronymus sich weigert, seine Heilkunst an den kranken Augen Heinrichs zu erproben, da erbietet sie sich, auf die steilsten Felsenklippen mit nackten Füßen zu klettern, um ein linderndes Kraut herbeizuschaffen; sie ist bereit, mit ihren reinen Jungfrauenhänden den wundertätigen Tau des Farrenkrauts in der Johannisnacht für ihren Herrn zu sammeln. Den enterbten Herrn pflegt sie mit solcher Hingabe, daß sie selbst erkrankt und die Vorwürfe ihrer Eltern erfährt, und da alle Mittel ihres kindlichen Aberglaubens bei dem Kranken versagen, so verfällt sie in Todesahnungen. Ergebungsvoll erträgt sie die launischen Stimmungen ihres Herrn, der ihr bald das Haar streichelt und sie seine liebe, kleine Frau nennt, bald aber barsch von sich stößt. Als sie zufällig aus dem Munde ihres Vaters die Klugheit der Salerner Ärzte

rühmen hört, ist sie entschlossen, dorthin zu reisen, um das Heilmittel zu erlangen. Indes wird um den Besitz der Burg heiß gekämpft. In einer kurzen, schönen Szene schildert Weilen, wie Heinrich mit dem feineren Gehör des Blinden das nahende Kampfgetöse vernimmt und trotz seiner körperlichen Ohnmacht sehnsüchtig ein Roß verlangt. Schließlich wird Hadmar besiegt, gefesselt und Heinrich wieder Herr der Burg. Nach all diesen Kämpfen kommt erst im vierten Akt das Thema der Legende wieder zum Durchbruch. So poetisch und natürlich die bisherigen Elsbethszenen auch waren, die Opferszene ist eine matte und unerquickliche Abschwächung. Nachdem Konrad Heinrich wegen des rätselhaften Verschwindens des Kindes Vorwürfe gemacht hat, erscheint sie wieder, erzählt von ihrer Wanderung nach Italien und überreicht dem Hieronymus auf einem Blatt das Salerner Heilsrezept, wonach die Augen des Blinden, mit dem Herzblut einer reinen Jungfrau bestrichen, sehend würden. Nach langem Schwanken nimmt Heinrich das Anerbieten an, ermannt sich aber wieder und erhält im Augenblick der Selbstüberwindung das Augenlicht wieder. Da im übrigen Drama alles auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so erscheint die übernatürliche Heilung, von wieviel Poesie sie auch umwoben ist, doch als etwas Fremdes. Die historische Ausweitung des Stoffes, der Kampf der beiden Brüder, ist im allgemeinen besser gelungen. Die Darstellung des leidenden Heinrich hält sich in sehr idealen Grenzen, ein Vergleich mit der viel realistischeren und eindringlicheren Schilderung des Blinden bei modernen Dichtern, etwa bei Maeterlinck, ist nicht angebracht. Der pathetische, von Schiller beeinflußte Stil ist recht poetisch und schwungvoll, die Behandlung der Jamben flüssig und gewandt.

Von der Mehrzahl der durch engeren Anschluß an Hartmann gekennzeichneten Dramen ist zunächst der „Arme Heinrich“ einer Anonyma von 1861 [1]) zu nennen, einer von

[1]) Der Titel lautet: Der arme Heinrich. Ein Drama, bearbeitet nach der poetischen Erzählung gleiches Namens von Hartmann von Aue, von der Verfasserin der „Johanna oder der Lebensweg einer Verlassenen“. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Hamburg (F. H. Nestler und Melle) 1861. — Dies Drama und ebenso dasjenige von Hans Erdmann (Käthe

ihrem Talent bescheiden denkenden Dichterin, die wie Longfellow den Sieg der reinen, frommen, opferfreudigen Liebe über die Macht der Selbstsucht versinnbildlichen will. Ein schlichter naiver Ton zeichnet die Schilderung der Meiersleute und ihrer Tochter Agneta, eines „blassen Blümchens“ von sechzehn Lenzen, aus, aber bei der Darstellung der Krankheit Heinrichs und der Opferbereitschaft des Kindes versagt die Begabung der Verfasserin, wenn auch eine gewisse dramatische Erfindungskunst nicht geleugnet werden soll. Zur Belebung der Handlung schafft sie eine neue Gestalt, den gewissenlosen Abenteurer Guy von Chaulis, den Famulus des im Ruf eines geschickten Arztes stehenden Bischofs Matthäus von Salerno. Guy erscheint im ersten Akt in der Meierei Eberhards, dem Aufenthalt Heinrichs nach seiner ersten italienischen Reise, übermittelt die Segenswünsche seines Meisters und bestimmt den noch schwankenden Heinrich zum Aufbruch nach Salerno mit Agneta. Der Anblick des deutschen Mädchens hat in Guy eine heiße Liebe erzeugt. Bevor sie in Salerno (II. Akt) dem bischöflichen Arzt ihre Todesbereitschaft bekennt, muß sie sich der stürmischen Werbungen Guys erwehren, und als sie das Opfergemach betritt, naht er sich ihr noch einmal als Versucher. Aus Haß über die erlittene Abweisung bemüht sich Guy, den Bischof zu bestimmen, ihm als dem Jüngeren und Mutigeren den Todesstoß in das Herz des Mädchens zu überlassen, aber ohne Erfolg. Als er dann mit begehrlichen Blicken durch den Türspalt sieht, mit höhnischen Reden Heinrich seine Liebe zu Agneta gesteht und ihn bei der Hinderung des Opfers zurückdrängt, ermannt sich Heinrich, tötet ihn und trägt Agneta aus dem Nebengemach heraus; der Bischof rät zu eiliger Flucht. Im dritten Akt erfahren wir aus dem Gespräch Heinrichs mit dem Pater Ägidius seine Heilung; da sonst nur noch Agnetas Wiedersehen mit ihren Eltern und ihre Vermählung mit Heinrich vorgeführt wird, fehlt es dem ganzen Akt an dem dramatischen Angelpunkt.

Becher) wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Herrmann, des Verwalters der Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke, in Berlin zugänglich gemacht.

Mit tiefer Religiosität und orthodoxen Anschauungen, wie sie dem mittelalterlichen Epos am meisten konform sind, ist eine andere Dichterin Betty Fischer (geb. 1829 in Bremen, Pseudonym E. Rutenberg) in dem anonym erschienenen dramatischen Gedicht „Verwundet und geheilt“ (1881) an den Stoff herangetreten. Nach einem einleitenden Sonett glaubt die Dichterin in dem allerdings etwas altmodischen Stoff einen seltenen Diamanten gefunden zu haben, den aufs neue zu schleifen sie sich nicht enthalten kann, obwohl sie sonst nach eigenem Geständnis nur für den Hausgebrauch dichtet. Nachdem der erste Akt eine höchst merkwürdige Motivierung für Heinrichs Krankheit gebracht hat, schildert der nächste den leidenden Helden, der dritte die Opferbereitschaft der Meierstochter Else, der vierte die Szene in Salerno und der letzte die Heimkehr und Hochzeit. Heinrich glaubt sich von Hildegard, der Tochter des Herzogs Berthold von Zähringen, betrogen, weil diese nach einem Heinrich nur sehr zögernd gegebenen Jawort ihre Liebe plötzlich seinem Freunde und Dienstmannen Gottfried zuwendet. Ob dieser verschmähten Liebe zieht sich Heinrich die entsetzliche Krankheit zu, eine Begründung, die künstlerisch doppelt unwahr ist, weil sie physisch unmöglich ist. Allerdings nennt die zartbesaitete Dichterin das Siechtum nie mit dem richtigen Namen, obwohl nach den späteren Geschehnissen in Salerno nur die Krankheit des Originals gemeint sein kann. Die als fünfzehnjähriges Kind gedachte Else sucht ihre Eltern und Heinrich mit etwa denselben Gründen wie im Epos zur Reise nach Salerno zu bestimmen, sie vermag zwar Worte des Glaubens zu stammeln, aber nur geringe dichterische und gar keine dramatische Wirkung zu erzielen. Ganz verfehlt ist der Versuch von Elses Bruder, ihr ein Betäubungsmittel beizubringen, um ihre Opferung zu verhindern. Der Salerner Arzt Anselmo erzählt als Beweis seiner Wundermacht die Geschichte von Engelhard und Engeltrut nach Konrad von Würzburg, wobei der Aussatz als Raserei gefaßt wird. Die Genesung Heinrichs nach Hinderung des Opfers erfahren wir sogleich durch einen langen Monolog. In dem letzten, sehr breit ausgeführten Akt kommt Heinrich mit Else gerade am Hochzeitstage Hildegards und

Gottfrieds zurück und gibt sich, da er noch in Siechentracht ist, durch einen Freundesbecher nach dem Typus der deutschen Heimkehrsagen zu erkennen. Interessant ist, daß die Dichterin in Elses Charakter zuletzt noch etwas irdische Minne einfließen läßt, was vorher sorgfältig vermieden wurde. So edel auch die Absicht der Dichterin war, ihr schwächliches Angreifen der Motive und ihr meistens matter, wenn auch wortreicher und fließender Plauderton hindern sie, uns die Legende wirklich näher zu bringen.

Die drei nun zu betrachtenden Dramen behalten die Krankheit des Aussatzes unbedenklich bei, fassen dieselbe aber nicht bloß als eine göttliche Versuchung oder Strafe auf, sondern stellen sie als die natürliche Folge einer Ansteckung und zugleich als Strafe für eine vom Helden begangene frevelhafte Handlung hin. Sie geben also eine medizinische Motivierung und suchen so etwas von tragischer Schuld einzuführen.

Die als Volksschauspiele bezeichneten Dramen von Pöhnl und Schultes führen uns zu den viel umstrittenen, mit viel Begeisterung unternommenen und leider oft mißglückten Versuchen zur Schaffung einer Volksbühne.

Der dem Münchener Intendanten v. Perfall gewidmete „Arme Heinrich“ von Hans Pöhnl (1887) ist trotz guter Ansätze in der Komposition wegen mangelnder Gestaltungskraft mißlungen. Es ist kaum eine Seite, in der nicht eine ästhetische Geschmacklosigkeit, stilistische Fehler, metrische Ungenauigkeiten oder schlimme sprachliche Neubildungen störten. Das an sich berechtigte und für den besonderen Zweck durchaus angebrachte Bestreben, eine kernige, gesunde, volkstümliche Sprache anzuwenden, hat den Verfasser oft zu dem Gegenteil, einer unnatürlichen, geschraubten Manier geführt; seine gereimten Knittelverse sind steif und ungelenk. Das Vorspiel verwendet das Motiv von Uhlands „Glück von Edenhall“. Der Gaugraf Heinrich von Aue hält, stolz auf sein Glück, sein Erbe und auf den Glückspokal, den eine Fee einst seinem Urahnen geschenkt hat, ein Festmahl ab, zu dem sich ein unbekannter Pilgrim hinzudrängt. Dieser erscheint anfangs als lustiger Spötter in der Art des Schillerschen Kapuziners, wächst sich dann zum Dämon aus und stößt mit Heinrich auf

das Wohl seines Hauses an, wobei der Glückspokal zerbricht und Heinrich den Ansteckungskeim der Plage Hiobs in sich aufnimmt, denn jener Pilger war seit sieben Jahren damit behaftet. Die Pointe der Szene wäre mehr zur Geltung gekommen, wenn Heinrich selbst mit frevelhaftem Übermut das Geschick herausgefordert und sein eigener Zerstörer gewesen wäre. Jeder der folgenden Akte gibt auf dem Hintergrunde einer volkstümlichen Milieuskizze einen Abschnitt der Legende, wobei ernste und derbkomische Auftritte kraß nebeneinander erscheinen. Nachdem der todkranke Heinrich seine Güter unter die habgierigen Verwandten verteilt hat, wird eine bei dem Ernst der Situation doch zu tölpelhafte Rüpelszene eingeschaltet, in der sich Kühnrat und Crispin um die Hand von Heinrichs Muhme Sabine bewerben. Dann wird Heinrich unter Verwertung mittelalterlicher Sitten, wie sie in den Einleitungen Grimms und Wackernagels geschildert sind, aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen, indem er, mit einem schwarzen Schleier umhüllt, vom Priester wie ein Toter mit Erde bestreut und aus der Burg ausgewiesen wird. Der zweite Akt bietet eine breite folkloristische Szene, eine Fastnachtsfeier mit üblichen Stechpalmreisern und Königskuchen im Hause des Meiers Gumprecht. Hier erscheint der arme Heinrich, sich mit der Klapper der Miselsüchtigen ankündigend, und erzählt in Gegenwart der Meierstochter Hadwig von seiner Reise nach Salerno und dem einzigen Mittel seiner Rettung. Da Hadwig beim Essen des Kuchens „Bohnenkönigin" geworden ist und einen Wunsch frei hat, so bittet sie ohne viel Umstände den Vater, ihr Leben für den Herrn hingeben zu dürfen. Im nächsten Akt tritt Heinrich nur auf, um die Opferbereitschaft des Mädchens abzuwehren, das nach einigen visionären Verzückungen ihren Willen erreicht; im übrigen ist das Hauptinteresse des Dichters auf etliche Clownsszenen gerichtet. Die Opferszene des vierten Akts in dem mit den Requisiten aus Fausts Studierzimmer ausgestatteten Gemach des Salerner Arztes folgt der Darstellung Hartmanns auch darin, daß Heinrich durch einen Türspalt zusieht und durch den Anblick des entblößten Körpers der Jungfrau zur Umkehr bestimmt wird. Der Arzt Amos ist als skurriler Pedant gefaßt, der die Szene mit einem tiefsinnig-

unsinnigen Monolog eröffnet und den ganzen Auftritt mit „spitzfindigem Lächeln und wohlwollendster Heiterkeit“ begleitet. Nichts ist für die Banausität des Verfassers bezeichnender als die Motivierung, daß Heinrich als sichtbares Zeichen seiner Genesung — dreimal niesen muß. Die Vermählung in der Heimat wird im Schlußakt als Volksfest geschildert. Wenn auch einige der volkstümlichen Szenen in der Konzeption geglückt sind, so unterdrücken sie doch in ihrer unreifen Ausführung die eigentliche Haupthandlung.

Mit größerer Begabung und größerer Bühnenkenntnis ist der frühere Schauspieler und langjährige Leiter mehrerer Bühnen Carl Schultes in seinem deutschen Volksschauspiel vom „Armen Heinrich“ (1894) an die Dramatisierung des Stoffes herangetreten. Sein Streben ist ganz auf das Dramatische gerichtet, Handlung und nur Handlung ist sein Ziel. Indem er Heinrich eine standesgleiche, im Charakter von der Meierstochter ganz verschiedene Frauengestalt, Renata von Tarent, gegenüberstellt, schafft er eine weit ausgesponnene Nebenhandlung, und diese Renata-Handlung beeinträchtigt im III. und IV. Akt die eigentliche Heinrich-Handlung. Die Charakteristik ist durchgehends nicht tief, ein Mangel, der bei den Hauptfiguren mehr hervortritt als bei den Nebengestalten. Die Knittelverse sind flotter und gewandter als bei Pöhnl, aber auch nicht einwandsfrei. Der Heinrich des ersten Akts ist ein energischer, aber hochfahrender und trotzköpfiger Mann, wie etwa der Sigismund in Calderons „Das Leben, ein Traum“ oder wie der Held in den Dramen von Robert dem Teufel. Als der Bauer Hanfried bei Kaiser Heinrich VI., der sich gerade auf der Rückkehr von der Kaiserkrönung in Rom eines Unfalls wegen auf Heinrichs Burg in Überlingen am Bodensee aufhält, eine Klage wegen des Besitzrechtes an einem wildreichen Walde vorbringt, verteidigt Heinrich seine angeblichen früheren Ansprüche. Der Kaiser gibt dem Bauern recht und verläßt eiligst das Schloß, als Heinrich trotzdem droht, den Bauer beim Betreten des Waldes niederzuschießen. Heinrich ergibt sich darauf dem Trunk und dem Becherspiel. Ein anwesender ritterlicher Minnesänger, der Triesdorfer (es wird das Triesdorf bei Ansbach, dem

Geburtsort des Dichters, sein) versucht durch den Vortrag der alten Märe von Kaiser Rotbart und seinem Hündlein „Gewissen“ einen bessernden Einfluß auf ihn zu erzielen. Die Vorwürfe seiner Mutter weist Heinrich höhnisch ab, so daß diese ihn, wie in den Robertdramen, verläßt. Als er beim Spiel mit dem Triesdorfer in Streit gerät, verwundet ihn dieser, das Gesinde beginnt im Hause zu plündern, und in dem allgemeinen Wirrwarr stürzt ein bekannter Aussätziger der Gegend, der „Überlinger Hans“, herein, der durch Berührung der Hände des Kaisers zu gesunden hoffte. Während Heinrich einen Knappen zum Verbinden der Wunde heranruft, nähert sich der Aussätzige und legt ein Stück seines Kragens über die Wunde, wird aber von Heinrich, als dieser ihn erkennt, erstochen — das ist eine entschieden besser motivierte Darstellung als die Pilgrimszene bei Pöhnl. Aus einem Gespräch Hanfrieds und seines Sohnes erfahren wir im nächsten Akt Heinrichs Erkrankung an der „Malezei“ und seinen Aufenthalt in der Höhle des Überlinger Hans. Heinrich ist zwar leprakrank, aber der Dichter läßt aus zarter Rücksicht auf sein Publikum das Gesicht davon verschont bleiben. Der Held, der im ersten Akt noch einiges Interesse einzuflößen vermochte, wird nun weniger sympathisch, da der Egoismus des nur auf seine Heilung bedachten Kranken stark hervortritt. Der Knappe Griesebart bringt seinem Herrn auf der Gabel eines Zweiges einen Brief der Renata von Tarent mit der Mitteilung des Heilmittels der Salerner Ärzte und dem Zusatz, man möge nach einer Bauernmagd forschen, an deren unbedeutendem Leben nichts gelegen sei, eine Standesmoral, die sich Heinrich mit den Worten zu eigen macht:

> Wenn gar sich frei ein nied'res Sein
> Hergibt, den Hohen von der Pein
> Zu lösen, kann kein Mensch das tadeln,
> Da es sich durch das Opfer nur wird adeln!

Mit heuchlerischer Verstellung sucht er die Tochter Hanfrieds, Maria, die ihm mitleidig Speisen in die Höhle bringt, für sich zu gewinnen; ja er geht so weit, als Maria durch die Einwendungen ihres Vaters in ihrer Opferbereitschaft schwankend wird, die italienische Renata, an deren Egoismus er nicht

zweifeln kann, gegen die reine Liebe der Maria auszuspielen, eine Szene, die hier weit peinlicher berührt als eine ähnliche bei Ricarda Huch. Das Peinliche wird auch dadurch nicht gehoben, daß Heinrichs Mutter die selbstischen Absichten ihres Sohnes und seine Liebe zu Renata enthüllt. Die Mischung irdischer und himmlischer Liebe in Maria versucht der Dichter zwar zu schildern, aber mit unzulänglicher Kraft. Im dritten Akt werden zunächst Renata und der Arzt Simon von Crema nicht ohne Geschick charakterisiert. Jene, eine heißblütige, intrigante Italienerin, eine Gestalt wie die Adelheid im „Götz", weilt in Salerno, weil sie den deutschen Kaiserhof wegen einer ihr von der Kaiserin Konstantia zugefügten Beleidigung verlassen hat. Simon erscheint, ähnlich wie später der Palämon Fitgers, als ein aufgeklärter weltmännischer Gelehrter, der an das Märlein vom Blutopfer selbst nicht glaubt. Er ist zuerst von Rachegefühl gegen Heinrich erfüllt, weil dessen Vater bei der Einnahme Cremas seine Eltern und Geschwister hat niedermetzeln lassen, wird dann aber durch das reine märtyrerhafte Wesen Marias besänftigt. Daß die folgende Opferszene auf dem Höhepunkt des dritten Aktes liegt, ist entschieden ein Vorteil, allein sie ist in zu dürftiger Prosa geschrieben, um einen größeren Eindruck zu erzielen. Als Maria zum Entkleiden ins Nebengemach getreten ist und Heinrich sie hinter dem Vorhang erblickt, hindert er die Tötung mit den Worten: „Haltet ein! Gottes Fluch auf Euch, wenn Ihr sein herrlichstes Meisterwerk zerstört!" Mit der Klage Marias, jetzt nicht mehr für ihn sterben zu können, bricht der Akt schnell ab, ohne daß wir über Heinrichs Heilung etwas erfahren, da sich der Dichter nicht ohne Grund scheut, das Wunder selbst auf die Bühne zu bringen. Wenn Max Kempff[1]) diesen Akt als ein „Meisterwerk schlechthin" bezeichnet, so liegt eine große Überschätzung des Dichters vor und zeigt nebenbei, zu welchen verfehlten Urteilen die blinde Gegnerschaft gegen Hauptmann führt. Der vierte Akt soll Heinrichs Charakterwandlung zum moralisch Gebesserten schildern, ohne daß er schon das Bewußtsein seiner Genesung hat. Er bestimmt die

[1]) Gegenwart 1903, S. 139.

eine Hälfte seines Vermögens für die Stadt Crema, die andere für Maria und sagt sich vor allem von Renata los, die ihn aus Selbstsucht zu dem anscheinend nutzlosen Opferungsversuch der Bauerndirne angestachelt hatte. Aber nicht nur das, er beleidigt sie sogar, indem er sie, merkwürdig genug, als „unrein" bezeichnet und dadurch ihre Rache hervorruft, die nun die zweite Hälfte des Aktes ausfüllt. Renata inszeniert mit Hilfe des schurkenhaften Verticelli, des Besitzers der Herberge, wo Heinrich abgestiegen war, eine echt italienische Dolchstecherei. Heinrich erhält von ihm einen nicht tödlichen Stich in den Rücken und einen dito von Renata in die Brust, diese sucht die gefesselte Maria höchsteigenhändig ins Wasser zu ziehen, bis schließlich beide durch Griesebart und Simon befreit werden. Erst im letzten Akt berichtet Heinrich bei seiner Landung auf der Insel Reichenau vor dem Abt des Klosters und dem Kaiser seine allmähliche körperliche Genesung unter der Pflege Simons und seine Befreiung von der „Seele-Malezei" durch die Liebe Marias. Da der Stoff für einen ganzen Akt nicht ausreicht, so muß der Triesdorfer allerhand Mummenschanz veranstalten, wobei ein altschwäbischer Tanz, der das Liebeswerben des balzenden Auerhahns darstellt, der „Siebensprung" und drei altdeutsche Lieder, darunter das bekannte „Ich bin dein, du bist mein", verwandt werden. Ein wohlfeiler, der Pikanterie nicht entbehrender Theatereffekt ist das unerwartete Geständnis der Kaiserin, das ihren Gemahl zu Hoffnungen auf einen Thronerben berechtigt. Wenn auch im ganzen anzuerkennen ist, daß die Ergänzungen des eigentlichen Heinrichdramas gute Erfindungsgabe verraten und daß sich mehrfach geschickte dramatische Steigerungen vorfinden, so ist doch hinzuzufügen, daß gerade bei den Hauptmomenten der Handlung die dichterische Kraft versagt und die Neigung zu reinen Bühneneffekten sich stark bemerkbar macht.

Noch mehr als bei Schultes ist der Held des deklamatorischen Jambenschauspiels vom „Armen Heinrich" (1900), das Hermann Hanau (geb. 1871, Jurist in Berlin) zum Verfasser hat, anfangs als jähzorniger Wüstling gefaßt. Es wirkt recht störend, daß Heinrich, der „die Lust des Fleisches mehr als die Kasteiung liebt", den ganzen ersten Akt hindurch nur

von „Weibern“ räsonniert. Den Aussatz erhält er durch Ansteckung in den Armen der aus dem Kreuzzuge mitgebrachten Orientalin Suleima, und eine Schuld lädt er dadurch auf sich, daß er den Meier mitsamt seiner Tochter Gertrud von Haus und Hof verjagt, weil diese sich weigert, der Suleima nach orientalischer Art die Füße zu küssen. Allein die schwere Erkrankung bringt ihn zur Selbsterkenntnis, und er geht aus dem göttlichen Wunder körperlich und seelisch gesundet hervor. Die Meierstochter handelt nicht eigentlich aus Liebe für den Herrn, der sie verstößt, sondern mehr aus der Idee des Mitleids heraus, wie auch Fitgers Lavinia; es ist der Eindruck der Erzählung von Heinrichs Leiden, der sie zur Hingabe zwingt. Vom dramaturgischen Standpunkt aus geschickt ist, daß ihr in der Gestalt des Kriegers Johannes ein standesgleicher Bewerber gegenüber gestellt wird, doch kommt es zu keiner größeren Szene. Eigentümlich ist die Änderung des Aberglaubens, indem nicht Ärzte, sondern deutsche Klostergeistliche das Wundermittel besitzen; da dadurch die Szene in Salerno fortfallen kann, ergibt sich eine wesentliche Vereinfachung der Handlung. Der mönchische Zauberspruch lautet:

> Nur reine Lippen des, der selbst sich opfert,
> Sie nehmen dir das Gift aus deinem Körper,

was den Sinn haben soll, daß das Mädchen dem Siechen durch körperliche Umarmung die Krankheit abnehmen soll. Wie Heinrich sich diesen Gedanken ausmalt, wirkt indes höchst ekelerregend:

> Komm näher, Mädchen, tritt zu mir heran!
> In diesen Armen, angefault vom Gift,
> An dieser Brust, vom Aussatz ganz bedeckt,
> Da willst du ruhn, und deine Lippen wollen
> Im Ekel der abscheulichsten Umarmung
> Von diesen Lippen und aus diesen Wunden
> Das Gift einsaugen, das dir Siechtum bringt,
> Tod und Verderben deinem jungen Leib?
> Das, sagst du, wäre dein Entschluß?

Der erste Akt bringt das Bachanal, das Heinrich bei seiner Rückkehr aus dem Kreuzzug trotz des Einspruchs des Kaplans und eines Teils seiner Ritter veranstaltet. Nachdem

er Gertrud wegen ihrer Weigerung, der Orientalin die verlangte Ehrerbietung zu erweisen, verbannt hat, stürzt er sich in die Arme Suleimas. In der tiefen Waldeinsamkeit, wohin sich Gertruds Eltern zurückgezogen haben und wo der nächste Akt spielt, erscheint Johannes, von Liebe zu Gertrud getrieben, und berichtet in packendster Schilderung von Heinrichs gräßlicher Erkrankung infolge der buhlerischen Umarmung, von der Auflösung seines Trosses und dem einzigen, von den Mönchen ausgesprengten Heilmittel. Da Johannes nur Hohn und Schadenfreude für Heinrich äußert, Gertrud aber mitleidsvolle Tränen für ihn vergießt, so tut sich zwischen beiden eine unüberbrückbare Kluft auf. Ein langer Monolog des Mädchens kündet uns den inneren Zwang an, von dem sie nach der Trennung von Johannes beherrscht ist, und da die Eltern ihre Erregung ihrer Liebe zu diesem zuschreiben und sie allein lassen, entflieht sie unbemerkt. Der dritte Akt zeigt Heinrich auf dem Krankenbett, nur von einem Priester umgeben. Die Handlung setzt damit ein, daß ein zufällig des Wegs kommender Pilger die Schwelle betritt, aber als er von dem Unglück hört, sofort entflieht — im Gegensatz zu Gertrud, die zu dem „hohen Herrn“ eilt, um ihn zu pflegen. Gertrud vertraut dem Priester, einem schlichten Bekenner des christlichen Glaubens und Aberglaubens, ihren Vorsatz an, und als Heinrich nach einem schweren Anfall wieder zur Besinnung kommt, erklärt sie ihm ihre Opferbereitschaft, der er schließlich in einem plötzlichen Aufflackern der alten Lebenslust nachgibt. Während der Priester mit Gertrud in die anstoßende Kapelle tritt, um ihr die Absolution zu erteilen, rafft sich Heinrich vom Krankenlager auf, hindert die heilige Handlung und stürzt ins Freie hinaus — eine starke Abschwächung der Szene im Salerner Anatomiezimmer. Die Wirkung des Wunders wird, wie bei Schultes, zunächst nicht vorgeführt, aber in einem kurzen Schlußakt in recht originaler Weise dargestellt. Ein Köhlerpaar sieht Heinrich in stürmischer Nacht im Walde umherirren; da er sich noch krank glaubt, verscheucht er sie, indem er sein Gewand herunterreißt, bis jene ihm bedeuten, daß seine Brust ohne Schwären, seine Haut rein und weiß wie Elfenbein sei. So findet ihn Gertrud, vor der er wie vor einer Heiligen

niedersinkt. Man sieht, daß die dramatischen Vorgänge im ganzen klar und einfach motiviert sind; die Diktion ist indes oft breit und verliert sich in überlange Monologe, die Sprache ist leicht flüssig und gewandt, aber noch wenig individuell.

In das Erscheinungsjahr des Hanauschen Dramas (1900) fällt noch ein als Manuskript gedrucktes Schauspiel „Der arme Heinrich“ in sechs Bildern von einer jungen Schriftstellerin Käthe Becher, die sich unter dem Pseudonym Hans Erdmann verbirgt. Im Vergleich zu ihrer altväterischen und strenggläubigen Vorgängerin Betty Fischer vertritt sie die frische, überschwängliche und zuweilen ausgelassene Jugend, die moderne Frau, die auch ihren sinnlichen Regungen ungescheut unverhüllten Ausdruck gibt. Nur in einem Punkt berührt sie sich mit Betty Fischer, in der schreibseligen Weitschweifigkeit, die sich in der Erzeugung neuer und immer neuer Worte und Bilder nicht genug tun kann. Mit Pöhnl teilt sie die folkloristische Erweiterung des Stoffes, indem mehrfach neben der Heinrich-Handlung eine flotte Bauernszene hergeht, in deren lebenswahrer Ausführung sie entschieden mehr Geschick bekundet als Pöhnl. Doch beschränkt sich die Beziehung dieser Szenen zu der eigentlichen Heinrich-Handlung auf dem bloßen Kontrast einer komischen und einer ernsten Handlung, was indes noch lange nicht den Shakespeareschen Übergang vom Erhabenen zum Komischen bedeutet. Mindestens mußte die Meierstochter, die hier nach mehreren Stellen bei Hartmann die „Süße“ genannt wird, als aus diesem bäuerlichen Milieu hervorgehend und es überragend dargestellt werden, wozu aber kaum der Ansatz gemacht ist. Im ersten Akt wird allerdings ein gewisser Gegensatz zwischen den kerngesunden Bauernmädchen und der schwächlichen, träumerischen Süße hergestellt, die auf ihrem Krankenlager für die Jungfrau Maria und ihren Jugendgenossen, den Herrn Heinrich, schwärmt. Die übrigen Liebesszenen zwischen der Bauerndirne Marie und dem welschen Reitknecht Heinrichs im 2., 5. und 6. Akt haben mit dem Drama selbst nichts mehr gemeinsam. In der inhaltlich wenig umgestalteten Heinrich Handlung wird keine besondere tragische Schuld angedeutet. Daß Heinrich am Anfang gerade in der Wohnung des Meiers aus dem Munde des Arztes, übrigens nach recht

kurzer Konsultation, das Salerner Heilmittel für seine aus Welschland mitgebrachte Krankheit erfährt, ist nicht sehr wahrscheinlich; unbeholfen ist auch, daß Süße hinter dem Bettvorhang diese Szene belauscht. Die Erkenntnis über sein Leiden hat bei Heinrich ein krankhaftes Aufflackern seiner sinnlichen Leidenschaften zur Folge, und im zweiten Akt schildert die Dichterin eine wollüstige Liebesszene zwischen dem Siechen und der üppigen, leichtfertigen Gräfin Mechtild, die ihn jedoch schließlich von sich stößt, als sie von ihrem früheren Buhlen, dem Grafen Walter, Heinrichs Krankheit erfahren hat. Von nun an tritt die Nachahmung Hartmanns deutlicher hervor, und ein reinerer Lufthauch durchzieht die im einzelnen stets recht breite Dichtung. Süße geht auf Heinrichs Burg und bietet sich, von ihren Eltern unterstützt, als bereitwilliges Opfer an. Die Opferszene des vierten Bildes im Hause des Arztes in Sorrent wird durch Heinrichs und Süßes Gespräche über den bezaubernden Eindruck, den die italienische Landschaft auf sie gemacht hat, eingeleitet, was zwar sehr nahe lag, aber doch nicht die richtige Vorstimmung für ein bewußtes Sterbenwollen bildet. Heinrichs Klage vor dem Opfergemach wird durch einen lebhaften Dialog mit seinem Knappen dramatisch gestaltet; über die Wirkung des verschmähten Opfers bleiben wir am Aktschluß noch im unklaren. In einer dunklen Gewitternacht kehrt Heinrich dann gesundet zu seiner Mutter zurück, die seine nahende Heimkehr bereits durch Aufschlagen einer bezüglichen Bibelstelle vorgeahnt hat. Künstlerisch verfehlt, aber echt weiblich ist, daß die Unterhaltung zwischen Mutter und Sohn zuerst Heinrichs nunmehriges Verhältnis zu Süße und dann erst die näheren Umstände seiner Heilung erörtert. Diese soll nicht durch göttliche Gnade erfolgt sein, sondern durch Süßes beseligende Worte kurz vor ihrem Todesgange, wodurch zwar eine seelische Befreiung Heinrichs erreicht, aber seine körperliche Gesundung nicht erklärt werden kann:

Sie beugte sich und küßte meine Narben.
Und ihre heißen Tränen fielen nieder
Auf meine unreinen zerriss'nen Glieder.
Sie küßte sie mit ihrem süßen Mund,
Der nichts von Scheu und Ekel weiß,

Als wären sie wie Schnee so rein und weiß,
Seit jener Stunde war mein Leib gesund.
Ich fühlte, wie die Krankheit langsam schwand;
Doch als sie so erbarmend sich genaht,
Da sprang von meinem Geist das letzte Band,
Blitzschnell erkannt' ich die gewollte Tat.
Nicht konnte ich sie länger sterben sehen,
Von Mut und Mitleid war mein Herz erfüllt,
All meine Unrast war in eins gestillt,
Und lächelnd wollt' ich in die Zukunft gehen,
Konnt ich auch keine Rettung mehr erwerben!
So kam ich, Mutter, um bei dir zu sterben!
Da war ich rein, rein wie das Sonnenlicht!

Dramatisch ganz an der falschen Stelle und ein Erzeugnis einer überhitzten erotischen Phantasie ist die weitere Erzählung der Mutter, in der sie dem Sohne Aufschlüsse über ihre intimen ehelichen Beziehungen zu ihrem verstorbenen Gatten gibt, worauf Heinrich unpassend genug zum besten gibt, was ihm der Blick durchs Schlüsselloch über Süßes körperliche Schönheit verraten hat. Der letzte Akt bringt neben dem unnötigen Kapitel aus dem Volksleben die Werbung Heinrichs um Süße in der Form, daß sie ihn noch für krank hält und ihm dennoch ihre Liebe gesteht. Es fehlt der Verfasserin trotz einer unverkennbaren dichterischen Gestaltungskraft noch an gereifter Lebenserfahrung und an kluger Beherrschung des Affekts, um Ausgereiftes hervorzubringen. —

Von den genannten Dramatikern ist die Legende zwar durch zahlreiche Zusätze und mehrfache Abschwächungen verändert und modernisiert, aber nicht wesentlich vertieft worden. Das am meisten nach klassischen Kunstregeln gearbeitete Werk von Weilen übertrifft an dichterischem Gehalt alle übrigen, die entweder die Schwächen des Jugendwerkes zeigen, wie diejenigen von Pöhnl, Erdmann und Hanau, oder zu sehr aus religiös-erbaulicher Stimmung hervorgegangen sind, wie bei Betty Fischer, oder auf bühnentechnischer Routine beruhen, wie bei Schultes. Der enge Rahmen der Legende ist von Weilen und Schultes durch Schaffung eines weiten geschichtlichen Hintergrundes, von Pöhnl und Erdmann durch folkloristische Ergänzungen ausgefüllt worden, meistens zum Schaden der eigentlichen Heinrich-Handlung. Auch die anderen, sich

enger an Hartmann anschließenden Dramatiker haben mindestens eine oder zwei neue Gestalten aus Eigenem hinzugefügt. Die besonderen, im Stoff liegenden Schwierigkeiten sind nicht überwunden worden. Wenn Weilen die Krankheit des Originals durch Erblindung ersetzt, so wird zwar der äußere dramatische Apparat der Opferszene vereinfacht, aber die vor unseren Augen auf offener Bühne erfolgende Heilung nicht glaubhafter gemacht. Wenn Betty Fischer nur allgemeines Siechtum oder Longfellow gar weltschmerzliche Melancholie annimmt, so wird damit dem Aberglauben vom Blutopfer und der Hingabe des Mädchens der Grund entzogen. Es ist daher entschieden richtig, wenn Pöhnl, Schultes, Hanau und Erdmann die Lepra beibehalten und sie als Folge einer physischen Ansteckung hinstellen, aber dann mußte uns auch eine Tragödie des Schmerzes gegeben werden, wozu sich nur bei Hanau und Erdmann Ansätze finden. Wenn in der Salerner Szene Opferung und Heilswirkung unmittelbar hintereinander folgen, wie bei Betty Fischer und Pöhnl, ist ein gänzlicher Mißerfolg festzustellen. Die übrigen Bearbeiter ziehen den Ausweg der szenischen Trennung beider Motive vor: nachdem der vor dem Opfergemach harrende Heinrich die Handlung unterbrochen hat (etwas Zufälliges bleibt immer dabei), erfahren wir in einer späteren Szene in ganz anderer Umgebung die Heilswirkung. Dabei wird zwar zuweilen äußere dramatische Wirkung, nie aber verinnerlichte Tragik erreicht. Man wird es danach milder beurteilen, wenn Gerhart Hauptmann in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner Kunst und vielleicht der Kunst überhaupt ganz darauf verzichtete, die Salerner Handlung in Szene zu setzen.

IV.

Wir unterbrechen hier die Reihe der dramatischen Bearbeitungen, um zwei noch vor Hauptmann erschienene, ihrer Kunstform nach isoliert dastehende Werke zu betrachten, eine epische Erneuerung von Ricarda Huch, die sich der modernen Form des Epos, der Romanprosa, bedient, und ein von Hans Pfitzner komponiertes Libretto, das den Versuch darstellt, den Stoff für das Musikdrama Wagners zu gewinnen.

Zuvor sei noch auf zwei gleichfalls novellenhafte Behandlungen des Leprosenstoffes, bei denen kein Anschluß an die Legende vorliegt, in Kürze verwiesen. Die vielgelesene kleine Erzählung „Le Lépreux de la Cité d'Aoste" (1811) von Xavier de Maistre[1]) ist fast nur ein Zwiegespräch zwischen einem Leprakranken und einem ihn besuchenden Offizier. Der Dichter will in dem Leprosen nicht eigentlich den Todkranken schildern, sondern den resignierten Einsiedler, der mit ausgeprägtem, an Rousseau erinnerndem Natursinn die Großartigkeit der Alpenwelt in vollen Zügen vor seinem Ende genießt. Von rührender Schlichtheit ist das Grundmotiv, wie der Kranke, der die Rosen seines Gartens nicht zu berühren wagt, um sie nicht zu besudeln, in einer Stunde der Verzweiflung nur durch die Erinnerung an seine, von dem gleichen Übel behaftete verstorbene Schwester vor dem Selbstmord bewahrt wird und gefaßt ausharrt. Gleichfalls ein Werk der Resignation ist die Novelle „Des Reiches Krone" von Wilhelm Raabe,[2]) die auch das besondere Problem des Armen Heinrich indirekt berührt. Bezeichnend genug ist, daß alle Bedenken, die sich gegen das Übernatürliche des Stoffes bei den Dramatikern geltend machten, hier nicht in Frage kommen, weil sich der Dichter ganz in den Grenzen menschlicher Möglichkeiten hält. Der größte Teil der Novelle, die auf dem Hintergrunde vieler kulturhistorischer Einzelheiten von der Jugendliebe des tapfern Junkers Michel Groland und der schönen Nürnberger Patriziertochter Mechtild erzählt, fließt träge und eintönig dahin. Nur am Schluß, als das Geschick in seiner ganzen erbarmungslosen Härte über den Junker

[1]) In seinem Essay über Xavier de Maistre (Revue des deux mondes 1838, IV. série, T. 18, p. 309) weist Sainte Beuve darauf hin, daß das „touchant fabliau allemand" vom Armen Heinrich von Buchon im „Magasin pittoresque" (1836) ins Französische übertragen worden ist. — Hier sei noch ein rührendes Volkslied aus der Bretagne „Le Lépreux" (Villemarqué, Barzaz-Breiz II, 355) angeführt. Ein aussätziger, von seinem Mädchen verlassener „cler" hofft sofort geheilt zu werden, wenn sie den Rand seines Arzneibechers berühren und er nach ihr trinken würde. Über ein niederdeutsches Volkslied vom Aussatz vgl. Grimm. Armer Heinrich S. 167; vgl. Simrock S. 89.

[2]) Ges. Erzählungen, Berlin, II. Bd. (1896), 343 f. Den Hinweis auf Raabe verdanke ich dem genannten Aufsatz Ricn. M. Meyers.

hereinbricht, rafft sich der Dichter zu einer bedeutenden, vollwertigen Leistung empor. Wie so oft, bedient er sich der Form der Heimkehrsage. Nach längerer Zeit kommt der Junker, der Kaiser Sigismund zum Schutz der mitgenommenen Reichskleinodien bis nach Ungarn begleitet hat, als Aussätziger zurück. Erschütternd ist das Zusammentreffen mit einem Freund und Waffengenossen im Siechkobel vor den Toren der Stadt; noch erschütternder, daß der Freund verpflichtet ist, der noch immer hoffenden Braut keine Mitteilung über den Verlobten machen zu dürfen. Als sich aber bei dem Rücktransport der Reichsinsignien nach Nürnberg das Geheimnis nicht mehr verbergen läßt, folgt Mechtild dem Geliebten als treue Pflegerin ins Siechenhaus. Hier bricht Raabe ab; ein mehr aufs Psychologische bedachter Dichter hätte die versöhnende Wirkung dieser aufopfernden Liebe auf das Gemüt des Kranken des weiteren ausgeführt, seine weiteren Leiden und Schicksale beschrieben.

Im stärksten Gegensatz zu Xavier de Maistre und zu Raabe ist die Novelle „Der arme Heinrich", die Ricarda Huch als zweite der Sammlung „Fra Celeste" (1899) veröffentlicht hat, nicht der Ausfluß lebensmüder Resignation, sondern der Ausdruck romantischer Ironie in realistischer Form. Die Dichterin ist eine verstandesscharfe, männliche Erscheinung von wissenschaftlich abgeklärter Denkungsart, ohne daß die Regsamkeit ihrer Phantasie unter dem Druck gelehrter Bildung gelitten hätte. Sie hat sich in ihrer Roman- und Novellentechnik an Gottfried Keller geschult. In ihren größer angelegten Werken, wie dem „Ludolf Ursleu" und der „Triumphgasse", laufen manche Fäden zu den großen Romanen des Schweizer Dichters hinüber, und die Novelle vom Armen Heinrich weist auf die eigenartigen „Sieben Legenden" Kellers hin. Hier wie dort eine verschwenderische Fülle neu erfundener Motive, die mit den überkommenen alten in zwangloser Art verkettet werden, und eine feine, plastisch geschaute, mit Humor gewürzte Wirklichkeitsdarstellung, in der sich die alten Legenden gar merkwürdig ausnehmen. Es ist dieselbe pragmatische, oft ans Paradoxe streifende Stilart, deren Meister in Frankreich Anatole France ist. So denkt auch Ricarda

Huch die alte Legende konsequent durch, und sie kommt ähnlich wie die Amis und Amiles-Legende zu dem Ergebnis, den Aberglauben in die Tat umzusetzen, das heißt, das Mädchen hinzuschlachten und den Kranken durch das Blut der Getöteten heilen zu lassen.

Originell ist die Begründung der Lepra-Infektion, die, ohne daß von einer besonderen Schuld oder göttlichen Strafe die Rede ist, der medizinischen Seite am meisten Raum gewährt. Als der Ritter auf dem Wege zur Trauung mit der schönen, aber auf ihre Schönheit stolzen Irminreich vor der Klosterkapelle des heiligen Sebastian absteigt, erblickt er einen Aussätzigen, der sich vielleicht in der Hoffnung, durch Berührung der glücklichen Brautleute zu gesunden, herangeschlichen hat. Der Ritter erschrickt, Wahnvorstellungen quälen ihn, und er wird fast ohnmächtig. In der Hochzeitsnacht kommt er sich vor wie der bleiche Tod, der eine willenlose Jungfrau umarmt, und als er am Morgen eine Eiterblase am Arm erblickt, ist er sich seines Schicksals bewußt und verläßt sein Weib, um in der Einöde zu leben. Hier trifft er einst ein blasses Bauernmädchen — es heißt „Liebheidli" mit der anheimelnden schweizerischen Diminutivform —, das ihm mitleidig einen Teller frischer Brombeeren reicht. Das Kind, das wie Hauptmanns Ottegebe bei den Leuten als eine kleine Heilige gilt, überredet ihre Eltern, den kranken Herrn in ihre Hütte aufzunehmen, den sie trotz seiner Krankheit anfängt zu lieben und für dessen Genesung sie Gott bittet, das Opfer ihres Leibes bringen zu dürfen. Als einst ein anderer Aussätziger Heinrich die höhnische Bemerkung zuruft, er habe ja jetzt das Liebheidli, das ihn „mit ihrer Jungfräulichkeit wieder sauber machen würde", erfährt er zuerst von dem Mittel der Salerner Ärzte. Er macht dem Mädchen mit dem Hintergedanken der eigenen Rettung Mitteilung davon, und es fällt ihm leicht, das Kind, das zum Leiden prädestiniert ist, dazu zu bestimmen. Liebheidlis Eltern sind nicht fromme, ihrem Herrn treu ergebene Leute, wie bei Hartmann, sondern alte, von schwerer Feldarbeit geplagte, seelisch abgestumpfte Bauern, die an der Scholle kleben wie Zolas Bauern in „La Terre". Mit fatalistischer Gleichgültigkeit erteilen sie ihrem Kinde,

das ihnen nicht mehr gehört, dessen Seele sich schon ins Paradies geschwungen hat, Urlaub zur Reise. Die lange Seefahrt von Marseille nach Salerno, die stete Nähe des Ritters, seine gelegentlichen scherzhaften Anspielungen und die reine, warme Seeluft erwecken in Liebheidli trotz aller Sterbensfreudigkeit eine ihr kaum bewußte und stets unterdrückte Liebes- und Lebenssehnsucht. Da Heinrich von den Ärzten der Salerner Hochschule abgewiesen wird, wendet er sich an den arabischen Nekromanten Almainete, der sich allein aus dem idealsten Forschungstrieb, das Geheimnis des Lebens an einem lebendigen Körper studieren zu können, zu dem Wagnis bereit erklärt. Doch enthüllt er diese hohen Gedanken dem Ritter nicht, dessen letzte Bedenken er vielmehr durch die Spekulation auf die ritterliche Herrenmoral beseitigt: ein armes Bauernmädchen, das mit der „Sucht nach Leiden" behaftet sei, könne schon für einen edlen Ritter sterben. So widerlich die Tötung des Kindes ist, die Dichterin verliert keinen Augenblick ihre kühle Ruhe: der Wille des Arztes beherrscht das Kind, das erst mit Märchen eingelullt und dann mit einem Trank betäubt wird, bevor es den Todesstreich empfängt. Für den Ritter aber wird das Blut der Jungfrau ein Gesundbrunnen, aus dem er nach langer Krankheit geheilt hervorgeht, worauf er in die Heimat zu seiner Gattin zurückkehrt. Eine besondere sittliche Läuterung des Ritters nach seiner Heilung erfolgt nicht, aber die Verschuldung, die er durch die Hinopferung des Liebheidli auf sich geladen hat, rächt sich auch schließlich an ihm. Der zweite, umfangreichere Teil der Novelle führt in ebenso eigenartiger wie spannender Art den Untergang Heinrichs vor.

Den Übergang zur zweiten Hälfte bildet die Charakterisierung des Mönches Baldrian, einer vertieften und verfeinerten Nachahmung der köstlichen Figur des Vitalis bei Keller. Baldrian, ein gutmütiger, aber bigotter, philosophierender Vertreter des Kirchenglaubens, ist gleichsam der Wächter der sittlichen Weltordnung, die Spürnase für den nur allmählich eintretenden Verfall des Ritters, der im Wiederbesitz seiner vollen Lebensfreudigkeit und bei seiner ihm ganz natürlich erscheinenden Standesmoral nur noch sehr geringe Gewissens-

bisse in betreff des Liebheidli hat. Als aber Heinrich nach mehr als fünfzehn Jahren in Begleitung Baldrians zur Teilnahme an dem Kreuzzuge Kaiser Konrads die Seefahrt auf dem Mittelländischen Meer wiederholt, erfaßt ihn eine so unheimliche, krankhafte, sinnlich-übersinnliche Liebe zu dem Schatten Liebheidlis, daß er bei Almainete landet und das Ansinnen an ihn stellt, ihm die Tote zu sinnlichem Genuß zurückzuschaffen. Die Dichterin scheut sich nicht, das Thema der Nekrophilie anzudeuten. Heinrich wird jedoch von seiner Leidenschaft gründlichst kuriert, indem ihm die Tochter des Nekromanten, Olaija, in einer Szene à la Cagliostro als der Schemen Liebheidlis vorgeführt wird. Olaija wird Heinrichs Geschick. Am Schlusse einer langen Kette von Erlebnissen, die hier übergangen werden müssen, und in denen die Lust zu fabulieren die Dichterin zu allerhand Überkühnheiten verleitet, wird der Ritter von Olaija aus Haß gegen die von ihm bevorzugte persische Sängerin Scheramur in Jerusalem ermordet. Als dann Baldrian an der Leiche seines Herrn in der heiligen Grabeskirche sitzt, erscheint ihm das Liebheidli in engelhafter Verklärung. Am Ende kann sich die Novellistin den Scherz nicht versagen, den Mönch die Geschichte Heinrichs so aufzeichnen zu lassen, wie es sich eigentlich gehört hätte, in der Art Hartmanns mit der Nichtannahme des Opfers, dem Wunder Gottes und der Heirat.

So endet diese nicht unbedeutende Umdichtung, die zugleich romantisch und realistisch und humoristisch ist. Im zweiten Teil freilich lockert sich die Komposition und geht sehr ins Breite, auch drängt sich hier das Humoristische zu sehr in den Vordergrund, Baldrians Abenteuer mit der vermummten Sarazenin ist recht bizarr, wenn sich auch Ähnliches schon bei Keller findet. Sonst aber ist die Motivierung, wenn man die ganze Stilart zugibt, von großer Treffsicherheit. Die Sprache ist markig und gedrungen, fein geschliffen in den humoristischen Stellen, lieblich und anmutig im Ausmalen mystischer Stimmungen. Über dem Ganzen liegt eine gemessene Ruhe, die zuweilen eine gewisse Kühle, selbst Härte annimmt und leicht zum Paradoxen neigt. Dazu kommt die Ironie in der Weltanschauung der Dichterin: mit allen Poren

ihres Empfindens schlürft sie den poetischen Saft aus den alten Legenden und den Formen des Kirchenglaubens, und doch hat sie im Grunde von der Höhe ihrer modernen Weltanschauung nur ein überlegenes Lächeln dafür. Die Dichterin, die sich so liebevoll und klarblickend in das Studium der deutschen Romantik versenkt hat, betont mehrfach eine Anschauung der romantischen Theoretiker: das schönste Kunstwerk entstehe dann, wenn die Kraft des Dichters, seine geistige Freiheit, groß genug sei, mit dem Stoff zu spielen.[1]) Sie selbst steht unter dem Zwang dieser Auffassung, die die Gefahr in sich birgt, daß das freie Spiel mit Form und Inhalt in Manier, in bloße Equilibristik ausartet.

Was die früher genannten Dramatiker meistens umgehen oder, wenn nicht, ganz unvollkommen darstellen, auf die gehinderte Opferung die Heilung sogleich folgen zu lassen, das versucht mit Hilfe der Musik Hans Pfitzner in seinem Musikdrama vom „Armen Heinrich". Der Textdichter des zuerst 1895 in Mainz und seitdem an mehreren großen Bühnen aufgeführten Werkes ist der Deutsch-Engländer James Grun, ein Freund des Komponisten seit dem gemeinsamen Besuch des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Sein dichterisches Talent ist äußerst gering. Da es ihm nicht gelingt, die seelischen Vorgänge im Verse festzuhalten, so zerstreut er sie in zahlreiche, oft übertrieben ausführliche und zuweilen unfreiwillig komische Bühnenanweisungen. Der dramatische Aufbau ist allerdings klar und einfach, indem der Stoff ohne belangreiche Zusätze über zwei Akte verteilt wird, von denen der eine auf Heinrichs Burg und nach einer Verwandlung im Gemach des Dienstmannen Dietrich, der andere in Salerno spielt. Wir sehen zunächst Heinrich, vom „Siechtum" ergriffen (anders wird die Krankheit nicht genannt), sich in bösen Fieberträumen auf dem Lager wälzen, von Dietrichs Frau Hilde und deren Tochter Agnes umgeben. Da kehrt Dietrich aus Italien zurück und erzählt in einem wirkungsvollen Solo, dessen freie Rhythmen gelegentlich Stabreim verwenden, von seiner Reise durch Deutschland, einem Überfall am Rhein, dem Überschreiten der

[1]) Blütezeit der Romantik, 2. Aufl., 1901, S. 285.

Alpen, dem Anblick des sonnigen Italiens, der Aufnahme in Salerno und der betrübenden Auskunft des Arztes. Das Kind Agnes ergeht sich in der nächsten Szene im Schlafgemach der Eltern, ohne daß eine wirkliche Liebe zu Heinrich angedeutet wird, in Christusschwärmerei und Aufopferungssehnsucht. Dadurch geht, wie sich der Librettist ausdrückt, eine „merkwürdige, fast unheimliche Veränderung“ bei den Eltern vor, so daß sie dem Vorhaben zustimmen — der arme Heinrich wird kaum um seine Meinung gefragt. Die Opferszene weicht nicht sehr von Hartmann ab, nur spielt sie im Kloster und der Arzt ist ein Mönch. Zu den Requisiten des Opfergemachs gehören Stricke, eine blutbefleckte Geißel und ein Kruzifix mit einem „abgemagerten und blutenden Christus“. Nach dem Chorlied der Mönche „Dies irae, dies illa“ stellt der Priester die prüfende Frage an das Mädchen, während Heinrich bewußtlos an den Stufen niedersinkt. Als er hinter der verschlossenen Pforte das Wetzen des Messers vernimmt, schlägt er mit einem Fackelträger die Tür ein und hindert den Arzt; gleich darauf verkündet der Mönch das Wunder. Die eigenartige Musik Hans Pfitzners, dem man wirklich eine bessere Textunterlage gewünscht hätte, trifft, indem sie von Wagner ausgeht und über ihn hinauszukommen sucht, jedenfalls den Ton des Schmerzes, des Düstern und Niederdrückenden in genialer Art. Schon das Vorspiel deutet den Schmerz des Kranken, seine Gedanken über sein verlorenes Lebensglück an, und dieselbe gedrückte Stimmung durchzieht die Oper vom Krankenlager bis zum Seziertisch, von den Schmerzenslauten des Siechen bis zu den Ausbrüchen religiösen Wahns bei dem Mädchen. Da aber die ästhetisch unumgänglich nötige Erhebung über das Trübsal, die positive Äußerung wahrhaft bezwingender Liebe nicht ausreichend zum Durchbruch kommt, so gelangt das Heilungswunder und der Erlösungsgedanke am Schluß nicht zu der vollen, befreienden Wirkung wie in Wagners Dichtungen.

V.

Von Pfitzners Oper leiten, so groß sonst auch der Abstand ist, zwei Merkmale zu dem „Armen Heinrich“ Gerhart

Hauptmanns über: der verhältnismäßig treue Anschluß an die alte Dichtung und die realistische Ausmalung des Leidens bei dem Fehlen einer besonderen tragischen Schuld. Nach der Uraufführung in Wien und der folgenden in Berlin (29. Nov. und 6. Dez. 1902) ist das Stück an vielen deutschen Bühnen nicht ohne Erfolg gegeben worden, ohne sich jedoch längere Zeit auf dem Spielplan halten zu können. Die volle Anerkennung, die ihm als Drama auf der Bühne nicht zuteil geworden ist und auch nicht zuteil werden konnte, die es aber als Dichtung verdient, ist durch die drittmalige Verleihung des Grillparzer-Preises an den Dichter von berufener, den Literaturkämpfen fernstehender Seite zu klarem Ausdruck gebracht worden.[1]) Es ist gegenwärtig die bekannteste und die bedeutendste Darstellung des Stoffes.

Obwohl Hauptmann an dem äußerlichen Inhalt der Legende nichts Wesentliches geändert hat, hat er sie innerlich ganz umgestaltet, ja er ist im Grunde viel radikaler vorgegangen als seine dramatischen Vorgänger. Die Ausweitung des Stoffes ist nicht nach der kulturhistorischen Richtung wie bei Weilen, Pöhnl und Schultes, sondern allein nach der psychologischen Richtung erfolgt. Er will nicht ein großes geschichtliches Gemälde aus der Glanzzeit der Hohenstaufenkaiser entrollen, sondern eine vertiefte Charakteristik der Hartmannschen Gestalten bieten, gesehen mit dem Temperament des Naturalisten. Wenn Karl Dunkmann[2]) behauptet, der Dichter habe sich hier, im ganzen bereits zum dritten Male, von dem naturalistischen Prinzip losgesagt, so ist dies eine gänzliche Verkennung der Dichtung. Hauptmann versucht als moderner, von der Zeitströmung getragener Mensch diejenigen physiologisch-psychologischen Bedingungen, unter denen die Idee der Aufopferung eines Menschen für einen andern allenfalls denkbar ist, im Gewande der Dichtung vorzuführen. Deshalb wird diejenige, die sich aus freien Stücken für einen todkranken Mann hingeben will, als ein Opfer ihrer zerrütteten Sinne und Nerven

[1]) Über den Widerstand, den die Verleihung des Preises stellenweise gefunden hat, orientiert man sich durch einen Aufsatz von Ad. Müller Guttenbrunn (vgl. Lit. Echo VII, Sp. 705).

[2]) Das religiöse Motiv im modernen Drama. Berlin 1903. S. 55 f.

und als eine Märtyrerin ihrer Liebe und ihres Glaubens hingestellt. Daher wählt Hauptmann für seine Ottegebe dasjenige Stadium der weiblichen Entwicklung, das hierfür am passendsten ist. Aus dem harmlosen, elfjährigen Kind bei Hartmann macht er ein vierzehnjähriges, bleichsüchtiges Mädchen „an der Grenze der Jungfräulichkeit", das, seinem kindlichen Gefühl kaum bewußt, den schweren Kampf zwischen irdisch-sinnlicher und göttlich-himmlischer Liebe durchkämpft. Sie ist zudem nach einer sehr versteckten Andeutung des Dichters als ein Kind der Sünde gedacht, das aus einer ehebrecherischen Neigung ihrer Mutter Brigitte zu dem Pater Benedikt entsprossen ist, zu der Zeit, als dieser noch ein Ritter war und weltlichen Gelüsten nachjagte. Sie ist also schon durch ihre Geburt zu etwas Besonderem, das sie über ihren Bauernstand hinaushebt, bestimmt; vielleicht auch sollte dadurch ihre seelisch-sexuelle Frühreife begründet werden. Ebenso wird die Krankheit des armen Heinrich ohne ängstliche ästhetische Verhüllungen in ihrer ganzen dämonischen Gewalt gezeigt. Der äußere Aussatz hat die seelische Erkrankung zur unvermeidlichen Folge, und diese steigert sich bis zum Wahnsinn und macht ihn zum Zweifler an Gott und der Menschheit, so daß er anfangs fast willenlos in Ottegebes beabsichtigte Tötung einwilligt. Dem Dichter muß unbedingt das Recht zugestanden werden, auch an christlichen Legenden derartig tief einschneidende, sagen wir naturwissenschaftliche Änderungen vorzunehmen; der Vorwurf, daß er sich eine „unerhörte Vergewaltigung" der mittelalterlichen Dichtung habe zuschulden kommen lassen,[1]) muß abgelehnt werden. Allein der Dichter geriet mit seiner Auffassung bei der Darstellung des Wunders in einen unlöslichen Konflikt. Für die natürliche Erkenntnis und das begriffliche Denken ist eine Heilung des Aussatzes durch die Gnade Gottes oder durch medizinische Heilmethoden ausgeschlossen. Die Auswege, die Ricarda Huch und, wie wir sehen werden, Arthur Fitger einschlugen, widersprachen der Natur Hauptmanns. So blieb ihm nur die symbolische Ausdeutung des Wunders. Wie in „Hanneles Himmelfahrt" neben

[1]) E. Stilgebauer, Zur guten Stunde, 1903, S. 20.

dem Elend der Armenhäusler die übernatürliche Traumwelt in den Phantasien des Kindes erscheint, wie in „Schluck und Jau“ neben dem Landstreichertum eine irreale Scheinwelt emportaucht, so wird auch hier der wirklichen Welt mit Pestilenz und Wahnsinn eine unwirkliche Welt der Erlösung und göttlichen Gnade entgegengestellt. Das christlich-mystische Element, das die Person und Moral des Paters Benedikt, den Märtyrertrieb Ottegebes und die Heilung Heinrichs kennzeichnet, hat in dieser Dichtung einen weit stärkeren Niederschlag gefunden als in früheren und beruht offenbar auf einer tiefen persönlichen Anteilnahme des Dichters. An der Aufrichtigkeit dieser Empfindungen ist bei einem Künstler, der, unbekümmert um den äußeren Erfolg, mit so großem Ernst nach Weltanschauung und künstlerischer Vollendung strebt, nicht zu zweifeln. Auch ihm wohnt wie Wagner ein starkes persönliches Erlösungsbedürfnis aus den Kämpfen und Leiden des Lebens inne, doch erst eine intime Kenntnis seines Lebens und seiner Entwicklung könnte näheren Aufschluß darüber geben.[1]) Bemerkenswert ist, daß Hauptmann in einer warm empfundenen, aber überschwenglichen Anzeige von Hermann Stehrs „Letztem Kind“, das er für ein Volksbuch ausgibt, von subjektiven Erregungen und Bewegungen spricht, die das Buch dieses katholischen Dichters bei ihm hervorgerufen hat.[2]) In der Tat lassen sich in Ottegebes Charakter kryptokatholische Stimmungen und Ideen nicht leugnen. So ist nun für den „Armen Heinrich“ die Verbindung des Naturalismus und des Symbolismus das bestimmende Merkmal. Der heutige Symbolismus ist vielfach nur ein verkappter Naturalismus, eine natürliche Konsequenz des Naturalismus. Der Naturalist sucht die Dinge der Natur und des Lebens bis auf den letzten geheimnisvollen Kern, gleichsam bis auf das Protoplasma der Seele zu verfolgen, und gelangt dabei naturgemäß zum Unfaßbaren, Übernatürlichen und Wunderbaren, das sich dann entweder in christliche oder naturwissenschaftlich-philosophische Formen kleidet oder beide zu vereinigen sucht.

[1]) Eine Andeutung findet man in Edgar Steigers Aufsatz „Aus dem Beichtstuhl des Dichters“ in der Hauptmann-Nummer der „Jugend“ 1904, Nr. 53.

[2]) Literarisches Echo VI (1903), Sp. 166 (Aus der „Zeit“).

Wenn nun diese äußerlich wenig, innerlich von Grund aus umgemodelte Legende dramatisch behandelt werden soll, so ergibt sich von vornherein, daß sie nicht die weit verzweigte Handlung mancher der erwähnten Heinrich-Dramen enthalten kann, daß die beiden Hauptpersonen, Heinrich wie Ottegebe, vorwiegend leidende Charaktere sind und daher innere Handlung die äußere ersetzen muß. Passivität der Charaktere und Mangel an bewegter, direkter Handlung sind die Merkmale, die der naturalistischen Kunstübung von Hause aus innewohnen. Hauptmann gebraucht ganze vier Akte, bis er zu dem Punkt gelangt, daß Heinrich und Ottegebe zur Reise nach Salerno entschlossen sind. Dadurch erlangt er im Gegensatz zu allen dramatischen Bearbeitern den Vorzug, die psychologischen Vorgänge in größter Ausführlichkeit schildern und dadurch das im Stoff liegende epische Element in die dramatische Form einfügen zu können. Der Fortschritt der Handlung liegt aber in den ersten vier Akten einzig und allein in den einzelnen Phasen der Krankheitsgeschichte Heinrichs und Ottegebes und in dem allmählich kräftiger hervortretenden Erlösungsprinzip. Der Nachteil dieser Kompositionsweise zeigt sich besonders darin, daß der Dichter mit dem fünften Akt, der Darstellung des Wunders, gänzlich in die Brüche gerät und damit den Gesamtaufbau des Dramas zerstört. Eigentlich hätte der Dichter nach der beschreibenden Art seiner Kunstübung noch ein neues Drama oder wenigstens mehrere Akte mit dem Schauplatz in Salerno schreiben müssen; da sich dabei aber die seelischen Qualen des Helden und der Heldin wiederholt hätten, so blieb nichts anderes übrig als das Heilswunder, das heißt gerade das Hauptmotiv des Stoffes, in einen Akt zusammenzuziehen.

Von den ersten vier Akten können die beiden ersten als die Exposition zu den beiden folgenden angesehen werden. Eine besondere Vorgeschichte zur Motivierung der Krankheit, wie sie einige der genannten Dramatiker bieten, vermeidet Hauptmann ganz. Er verbindet vielmehr die vor dem Beginn der Handlung liegenden Ereignisse mit einem neuen Moment der dramatischen Spannung, das er mit feinster Kunst herausarbeitet. Dieses lautet: welche Krankheit hat den vormals so

lebensfrohen, nun innerlich gebrochenen Herrn von Aue befallen? — eine Frage, die sich seine Umgebung fortgesetzt vorlegt, die er selbst nach der Art dieser Kranken begreiflicherweise nur mit Andeutungen beantwortet — und welche Folgen wird das schließlich nicht mehr zu verschleiernde Übel für ihn, seinen Besitz und seine Beziehungen zum Hof und zur Welt haben? Dazu kommt das zweite Moment: gibt es eine Rettung? von wem wird sie ausgehen und durch welche Mittel wird sie sich bewerkstelligen lassen? Dies zweite Moment bereitet sich im zweiten Akt als sekundäres Motiv vor und eröffnet die Perspektive auf die späteren Geschehnisse.

Wir sehen Heinrich von Anfang an als Kranken, der sich aus dem Leben der vornehmen Welt in die Einsamkeit des Schwarzwaldes auf das Gehöft seines Meiers Gottfried, den Schauplatz der beiden ersten Akte, zurückgezogen hat. Er tritt zuerst noch nach den Bühnenanweisungen, die in naturalistischen Dramen ja nicht unwichtig sind, in ritterlicher Erscheinung, in wohlgepflegter Barttracht auf, aber sein Gang ist langsam und nachdenklich, sein Gesicht fahl, seine Augen sind unruhig. Er ergeht sich in Erinnerungen an seine in den Bergen und Wäldern der Umgegend froh verlebte Jugendzeit und gedenkt seiner Spielgefährtin Ottegebe, die er nun zuerst im Walde wiedergesehen hat. Er gedenkt auch wehmütig der ritterlichen Kämpfe, die er als Anhänger der ghibellinischen Partei im Gefolge Kaiser Friedrichs mitgemacht hat, und des üppigen Lebens, das er in Palermo, Granada und im Orient geführt hat. Doch das ist jetzt alles eitel Schaum, denn er, der echt deutsche Ritter, der Tugend „Spiegelglas", ist „verwälscht". Da trifft ihn ein ungeahnter Schlag: sein treuer Knecht und Begleiter Ottacker hat ihn nach Mitteilung Gottfrieds heimlich verlassen, und Heinrich weiß nur zu gut, warum. Und nicht nur das, der feige Knecht hat zu dem Gesinde allerhand Anspielungen über Aussatz und Pestilenz gemacht, die Ottegebe nur zu richtig auf Heinrich gedeutet hat. Diese erscheint als blasses, von langer Krankheit genesenes Kind mit großen, dunklen Augen, ihr Gesicht ist von aschblondem, mit rotgoldenen Fäden durchzogenem Haar umrahmt, so daß sie einer Madonna mit einem „Heiligenschein

aus Flachs und Seide“ gleicht.[1]) Sie hat sich bei Heinrichs Einzug in das elterliche Haus mit einer roten Schleife geschmückt, sie hegt und pflegt ihn und läßt sich von den Immen zerstechen, nur um ihm ein bißchen Honig vorsetzen zu können. Schüchtern und verlegen, wird sie bald rot, bald blaß, wenn Heinrich mit ihr spricht, und als er sie an die Zeit erinnert, wo er sie sein „klein Gemahel“ nannte, und jetzt hinzufügt, ein wackerer Landmann werde sie nun wohl bald im Ernst so nennen, da bricht sie fast zusammen. Zu ihrer Mutter sagt sie bedeutungsvoll, sie müsse Heinrich von seinen Leiden erlösen — damit schließt der langsam vorbereitende erste Akt. In dem zweiten, einige Monate später spielenden Akt drehen sich die Gespräche der Meiersfamilie, zu der jetzt auch der Klausner Benedikt hinzugetreten ist, wieder um Heinrichs Krankheit. Die ersten Szenen gehören Ottegebe. Daß zufällig die Klappe eines Miselsüchtigen auf dem Hofe gehört wird, gibt Veranlassung, daß Ottegebe ihre Gespräche mit dem Pater, dessen gelehrige Schülerin sie ist, der Mutter mitteilt, immer das stereotype „sagt der Pater“ auf den Lippen: alles Unglück, auch der Aussatz, komme von der Auflehnung des Menschen gegen Gott, der Jüngste Tag und das Letzte Gericht seien nahe, der Würgengel des Todes gehe um und schone auch die Reichsten und Vornehmsten nicht. Nun erzählt sie in äußerst zarter Verschleierung den Ausbruch von Heinrichs Krankheit als ein Märchen von irgend einem „Grafen“. Als dieser einst auf einem Fest mit der Tochter Kaiser Friedrichs, seiner heimlichen Braut, getanzt habe, habe ihn der Leibarzt beiseite genommen und ihn auf ein „Mal“ in der Hand aufmerksam gemacht und ihn als unrein bezeichnet. Hier ist eine medizinische Anspielung auf die früher sogenannten „Vormäler“, ein Symptom der Ansteckung, mit der äußeren

[1]) Stümcke nimmt in „Bühne und Welt“ (V, 254) an, daß Hauptmann den Namen Ottegebe aus der mittelhochdeutschen Dichtung vom „Guten Gerhart“ von Kaiser Ottos frommer Gemahlin entnommen habe. Er ist ebenso wie der Name des Knechts Ottacker gut altdeutsch, über die früheren Sprachformen beider Namen vergleiche man Förstemanns Namenbuch 1900, I, 1177 und 192. Der Name des Meiers Gottfried kommt auch in der deutschen Übersetzung von Longfellows „Goldener Legende“ durch Elise von Hohenhausen vor, bei Longfellow heißt er Gottlieb.

Leidensgeschichte des Helden geschickt verbunden; treffend ist auch die folgende Äußerung Brigittes über den „grausenvollen Schnee der Miselsucht". Der Pater hat Ottegebe auch von dem Heilmittel der Salerner Ärzte erzählt. Sie erinnert sich an Isaaks Opfer und fährt erschrocken zusammen, als Brigitte wie zufällig ein Messer vom Tisch fallen läßt und sie es aufheben soll. Die Aussicht, vielleicht einmal einem Bauernburschen anverlobt zu werden, läßt den Gedanken, ins Kloster zu gehen, bei ihr entstehen. Der Eintritt eines Freundes Heinrichs, den er zu sich gebeten hat, Hartmanns von Aue, leitet zu dem Helden des Stückes über. Gottfrieds Bericht über des Herrn Krankheit ist zu lang geraten, umsomehr als Gottfried den wahren Grund ja noch nicht kennt. Von Hartmann erfahren wir die Wirkung, welche Heinrichs Scheiden aus der Welt bereits für ihn gehabt hat, er gilt als Verschollener, und sein Vetter Konrad ist im Begriff, sich wie Hadmar bei Weilen des herrenlosen Lehns zu bemächtigen. Heinrich, der blaß und verstört, mit hohler, belegter, vom langen Schweigen gleichsam verrosteter Stimme erscheint, wird beim Erblicken des alten Waffengefährten von den widerstreitendsten und peinlichsten Gefühlen bewegt. Obwohl dieser taktvoll genug ist, ihm nicht von dem bösen Gezischel der Welt und den Machinationen der Verwandten zu sprechen, so steht ihm doch die Frage nach dem Wesen der Krankheit zu. Heinrich antwortet anfangs ausweichend, nennt sich als mit dem „Zeichen von Aleppo" behaftet, was der ungelehrte Kriegsmann freilich nicht versteht, ergeht sich in Selbstanklagen über sein früheres hoffärtiges Leben, spricht von dem plötzlichen Ausbruch seines Leidens bei der Rückkehr vom Kreuzzug (eine Anspielung auf seine Beziehungen zur Tochter des Kaisers fehlt auffallenderweise), bis er schließlich Hartmann ein für seinen Oheim bestimmtes Pergament mit seinem letzten Willen übergibt. Als dann Ottegebe und ihre Eltern hinzukommen, bekennt er zusammenbrechend, daß Hiobs Krankheit ihn befallen habe:

Heinrich von Aue, der dreimal des Tags
Den Leib sich wusch, der jedes Stäubchen blies
Von seinem Ärmel, dieser Fürst und Herr
Und Mann und Geck ist nun mit Hiobs Schwären
Beglückt von der Fußsohle bis zum Scheitel!

Er ward, lebendigen Leibs, ein Brocken Aas,
Geschleudert auf den Aschenkehricht-Haufen,
Wo er sich eine Scherbe lesen darf,
Um seinen Grind zu schaben.

Ähnlich wie der vorige, aber schon bestimmter schließt der Akt mit Ottegebes inhaltsvoller Andeutung: „Ich hab's gelobt, du mußt versühnet sein." Die Analyse zeigt, daß beide Akte zwar das Moment der Spannung enthalten, aber fast ohne direkte Handlung nur referierend sind, ausgenommen der Schluß des zweiten. Ein dramatisch stärker veranlagter Dichter würde ohne Zweifel den Inhalt beider Akte durch straffere Zusammenziehung in einen einzigen verschmolzen haben. Was Ottegebe episch als Märchen erzählt, hätte eine dramatische Szene von hervorragender Wirkung abgeben können, und tatsächlich ist ein neuerer Bearbeiter des Stoffes, leider mit ganz unzulänglichem Können, der Anregung Hauptmanns gefolgt.[1])

Die beiden folgenden Akte führen Heinrichs Krankheit bis zu dem Punkt, wo es für ihn nur den Tod oder eine

[1]) Dies geschieht in der ersten Szene des Dramas „Der arme Heinrich" von Ernst Hammer (Kiel, Rob. Cordes; o. J. März 1905 erschienen). Es wird indes gar nicht versucht, den Umschlag der Stimmung, zuerst die glückverheißende Verkündigung der Verlobung Heinrichs mit der Tochter des Kaisers, dann die Enthüllungen des Arztes und den Reflex derselben in seinen verschiedenen Abstufungen beim Kaiser, bei der Braut, bei dem ganz niedergeschmetterten Heinrich, beim Hofstaat, selbst beim Volk herauszuarbeiten. Die zwar energisch, aber schonend zu gebenden Erklärungen des Arztes wirken ganz roh. Etwas besser gelingt die folgende, frei nach Weilen konzipierte Szene, in der Heinrich gegen seinen vom Vater zum Nachfolger ernannten Bruder Rudolf sein Lehensanrecht verteidigt, aber von allen, auch der eigenen Mutter, verstoßen wird. Geradezu kläglich sind die weiteren fünf Auftritte. Heinrich wird, natürlich nach einem langen, gottanklagenden Monolog, von dem Meier Konrad und seiner Frau Brigitte, deren Namen gleichfalls aus Hauptmann stammen, vor die Tür gewiesen, nur deren Tochter Johanna folgt ihm mitleidig auf die Landstraße. Auf halbem Wege nach Italien erfährt jedoch Heinrich, daß seine Mutter wegen des wahrscheinlichen Todes Rudolfs auf einem Kreuzzuge seine Rückkehr dringend fordert. Auch Johanna stimmt derselben zu, ohne daß das Salerner Heilmittel probiert wäre. Da nun Johanna auf Schloß Aue weder als Magd noch als Herrin Heinrichs möglich ist, so verfällt der Dichter auf den famosen Ausweg, sie kurzer Hand von dem undankbaren Heinrich erdolchen zu lassen, und Heinrich bleibt aussätzig wie zuvor.

übernatürliche Rettung gibt; der dritte Akt schließt nach langen inneren Kämpfen des Helden mit der Ablehnung, der vierte mit der Annahme der von Ottegebe angebotenen Selbstopferung. Der dritte Akt spielt in einer Felseneinöde, deren Szenerie etwas an Schultes erinnert, und gliedert sich in eine kürzere Szene mit Ottacker und eine ausgeführtere mit dem Pater und Gottfried. Nur die Ottacker-Szene enthält wirkliche Handlung und ist infolge ihrer schnellen Dialogführung und kräftigen, charakteristischen Sprache vom dramatischen Standpunkt aus die beste des ganzen Stückes. Die schüchterne Annäherung Ottackers an den Kranken, den er im Forst aufsuchen soll, um ihm im Auftrag Hartmanns mitzuteilen, daß eine Schar Getreuer noch immer seine Burg gegen Konrad verteidige, sein reuiges Geständnis über seine feige Flucht, der Kampf zwischen seiner wiedererwachten Anhänglichkeit und der Furcht vor Ansteckung kommen neben Heinrichs Wutausbrüchen klar zum Ausdruck. Heinrich ist körperlich und geistig dem Untergang nahe, er tritt ganz verwahrlost mit ungeschorenem Haupthaar und Bart und mit verbundener Hand auf. Im Begriff, sein eigenes Grab zu graben, hält er einen Monolog, der in seinem ersten und letzten Teil in der Ausmalung seelischen Leidens die äußersten Grenzen des künstlerisch Erlaubten erreicht; mehr befriedigt der mittlere Teil, die Apostrophe des Todes als des Überwinders aller Schmerzen mit Anklängen an ähnliche Gedanken in „Schluck und Jau“:

> Aus Moder warst du, mußt zu Moder werden.
> O, Schlaf des Lebens! tief'rer Schlaf des Tods:
> Bettler und König! —
> Tiefster Schweiger: Tod!
> In deinem braunen Kleid wimmelnder Schollen,
> Was weißt du? — Werden wir ins Leben nicht
> Blindlings mit furchtbarem Henkersgriff gestoßen,
> Nachdem uns Wollustraserei gezeugt
> Erbarmungslos?! Und lockt uns Netz der Lust
> Zu ahnungsloser Buhlschaft Nacht für Nacht
> Der Sünde Girren nicht unzählige Toren? —
> Ist Leben Kerkerhaft? Sind wir im Frohn?
> Und bist du, Tod, der drohende Kerkermeister
> Und Schließer, der den Ausgang nur verstellt? —

Es folgt die Gegenüberstellung Heinrichs und des Paters, hier

der zum Knecht gewordene, sich als ein Nichts fühlende, Gott anklagende Herr, der die Philosophie Jaus und Jons vom Wechsel aller Dinge, von der Relativität alles Seins wiederholt und sich dabei noch als Herr der ihn umgebenden Natur gebärdet, und daneben der felsenfest im Gottvertrauen verharrende, durch Schuld und Buße zu innerer Ruhe gelangte Mönch. Benedikt und Gottfried berichten, daß Ottegebe (die im ganzen Akt nicht auftritt), nachdem Heinrich das Haus verlassen, auf den Tod erkrankt danieder liegt, nur von der einen Idee, ihren Herrn zu retten, beherrscht. Als Heinrich derb auf den sexuellen Grund ihres Leidens anspielt („Eilt, legt ihr das zur Seite, was aus den kranken Jungfern Weiber macht, die in Gesundheit strotzen"), erzählt Gottfried, daß sie beim Anblick eines bäuerlichen Freiers verwirrt zu Boden gestürzt sei. Aus Heinrichs abweisenden Entgegnungen ersehen wir, daß er Ottegebe, die ihn „spürsam wie ein Hund" im Forst entdeckt und dort zweimal aufgesucht hat, durch Steinwürfe verscheucht hat, und nun erklärt er, daß er an die Narreteien des Salerner Meisters nicht glaube:

> Sagt ihr, daß ich frei
> Von Sünde, makellos und lauter bin,
> Und daß die Pestilenz in meinem Blut
> Das Kleid der Seele mir noch nicht befleckte
> Bis diesen Augenblick,

und als beide ihn ergebnislos verlassen, gräbt er an seinem Grabe weiter, die Worte des Paters vor sich hinlallend „Sucht ein Obdach!". Man sieht, daß Hauptmann durch das stärkere Hervortreten des Paters und Gottfrieds eine Szene zwischen Heinrich und Ottegebe vermieden hat, obwohl sie doch auch in seinem Sinn unschwer ins Werk zu setzen war, etwa so, daß das Verscheuchen des Mädchens durch einen Steinwurf den Höhepunkt gebildet hätte.

Im Innern der Waldkapelle Benedikts bereden sich im vierten Akt Brigitte und der Pater über Heinrich, der nach dem einen Gerücht bereits gestorben und in der Familiengruft in Konstanz beigesetzt sein, nach einem andern noch lebend, aber ganz verwahrlost nächtlicherweile Konrads Gehöft umschleichen soll. Dann erschallen aus einem Nebenraum die

Geißelhiebe der ganz bei dem Klausner lebenden Ottegebe. Verzückt, mit wächsernem, vergeistigtem Gesicht erscheint sie, eine brennende Lampe in der Hand, gleich jenen klugen Jungfrauen des biblischen Gleichnisses, überzeugt, daß ihr Himmelsbräutigam, der kranke Heinrich, kommen werde. Eine sinnlich-übersinnliche, brünstig-inbrünstige, krankhaft überreizte Stimmung liegt in der Erzählung ihres Traumes, der sie von dem Seziertische des Arztes durch den wollüstigen Spuk der Hölle zu den reinen Sphären der himmlischen Gnade emporführt. Da sich trotz aller weltlichen Regungen (von denen sie im Schlußakt nach der Heimkehr dem Pater Benedikt noch mehr berichtet) ihr „reiner Sinn" standhaft bewährt, so fällt der Strahl der göttlichen Gnade auf sie:

Was du erbittest, soll geschehen!
Des Richterspruches Härte ist gebrochen!

So läßt der Dichter Ottegebe die Salerner Szene in sich erleben, bevor sie dorthin gelangt. Wie vorher das Geklirr der Geißel Ottegebes Auftreten anzeigte, so deutet dann der schrille, knarrende Laut einer Klapper Heinrichs Erscheinen an, der, mit Kapuze und Kutte vermummt, in die Kapelle schleicht. Er kommt, wie sein eindringlicher, poetisch schöner Monolog enthüllt, als ein demütig Schutzflehender, denn inzwischen ist in ihm eine Wandlung vom unbedingt ablehnenden Skeptizismus zu einer positiv gläubigeren Auffassung erfolgt, von der wir freilich nicht die Entwicklung, sondern den bereits vollzogenen Zustand kennen lernen. Nachdem er dem Pater erzählt, daß er seiner eigenen, oben erwähnten Grablegung beigewohnt habe, bittet er um Schutz vor den Verfolgungen durch die Knechte Konrads. Jetzt ist er es, der, nur von dem einzigen Wunsche des Lebenwollens beseelt, den Mönch nach dem Aufenthalt der langgesuchten Ottegebe, seiner einzigen Hoffnung, frägt:

Ich will genesen, Mönch, ich will genesen!
Mach mich gesund! Schaff mir aus meinem Blut
Den fürchterlichen Fluch!

Rede mit Gott dem Vater, deinem Herrn!
Sag ihm, er habe mich genug geschlagen,

Erniedrigt und zerquält: er habe mich
Genugsam fühlen lassen, wer er sei —
Es sei in mir nichts weiter zu vernichten.

Gott, unser Herr, ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm ist nichts,
Und ich bin nichts — doch ich will leben! leben!

Als Heinrich die zögernde Antwort des Mönchs, Ottegebe sei für die Welt gestorben und lebe als des Himmels Braut, auf ihren irdischen Tod bezieht, erscheint sie an der Tür, „fast unkörperlich und von einer Glorie umstrahlt." Indem sie dem gebrochen Hingesunkenen mit unendlicher Rührung das „Ottegebe, euer klein Gemahl" zuruft und ihn auf die Stirne küßt, befreit sie ihn vom Alpdruck des Schmerzes, so daß er der fest Entschlossenen, die auch der Mönch nicht mehr hindern kann, willig nach Salerno folgt. Es ist von höchster, freilich mehr lyrischer als dramatischer Kunst, daß der Dichter hier, wo Ottegebe entscheidend in die Handlung eingreift, ihr nicht lange Tiraden, sondern die wenigen, inhaltsreichen Worte vom „klein gemahel" in den Mund legt, Worte, an denen keiner der Heinrich-Dichter vorübergegangen ist, die hier ihre zarteste und ergreifendste Fassung erhalten.

Ein klaffender Spalt tut sich zwischen den vier ersten, sich in aufsteigender Linie bewegenden Akten und dem letzten auf. Nachdem wir Heinrich soeben noch als Todessiechen verlassen haben, sehen wir ihn nach der Aktpause als gesundet zurückkehren, so daß der ganze Akt weiter nichts als eine Rekapitulation der umgangenen Salerner Ereignisse zu bieten vermag. In recht künstlicher Weise werden wir durch Gespräche Hartmanns und Ottackers, die das Schloß Aue so lange für ihren Herrn gehalten haben, auf sein Erscheinen vorbereitet; er tritt dann ähnlich wie bei Schultes unerkannt in Pilgerkleidung auf. Wie uns die innere Entwicklung Ottegebes in ihrem letzten Stadium im vorigen Akt als Traumerzählung gegeben wurde, so erfahren wir jetzt diejenige Heinrichs gleichfalls in beschreibender Form, in einem etwa hundert Verse umfassenden Bericht seiner Heilung. Das „Liebeswunder" seiner Genesung wird in drei Phasen, in drei „Strahlen der Gnade", zerlegt und nicht nur in christlichem Sinn als Gnaden-

erweisung Gottes, sondern auch mit modernen, philosophisch-naturwissenschaftlichen Andeutungen zu erklären versucht. Die erste Stufe, die Heilsgewißheit, die am Ende des vierten Akts eintrat, als Ottegebe ihm als Mittlerin zwischen Leben und Tod, zwischen Welt und Gott erschien, hat eine sittliche Erhebung bei ihm hervorgerufen:

Das Gemeine stob
Aus der verdumpften und verruchten Brust,
Der mörderische Dunst der kalten Seele
Entwich, der Haß, der Rachedurst, die Wut,
Die Angst — die Raserei, mich aufzuzwingen
Den Menschen, sei's auch durch gemeinen Mord,
Erstarb.

Diese sittliche Erhebung wieder veranlaßt eine gewisse physische Heilswirkung:

In ihre Aureole eingedrängt . . .
In ihrem Dunstkreis konnt' ich wieder atmen,
Und Schlaf, der mich gemieden hatte, schloß,
Wenn sie die Hand mir auf die Stirne legte,
Mein Herz vor den Dämonen wieder zu!

In der zweiten Phase erweitert sich die moralische Katharsis zu einer positiven Gefühlsanschauung, zur „Liebe in die erstorbene, finster drohende Welt", und daraus entspringt ein bewußter Heilswillen, der fast zu einem seelischen Bekämpfungsmittel gegen die Krankheit wird — ein moderner, der Legende ganz fern liegender Gedanke:

Und mir im Blut
Begann ein seliges Drängen und ein Gären
Erstandener Kräfte: die erregten sich
Zu einem Willen, einer Macht
In mich! fast fühlbar gen mein Siechtum streitend. —
So rang's in mir! Noch ward ich nicht gesund,
Doch fühlt' ich eins: daß ich es mußte werden —
Oder mit ihr den gleichen Tod bestehen.

Erst diese Willensstärkung gibt ihm die Kraft, die Salerner Folterkammer zu durchschreiten. Als er hier Ottegebe „wie Eva nackt" liegen sieht, trifft ihn der dritte Strahl der Gnade, die physische Heilung:

Hartmann, gleichwie ein Körper ohne Herz,
Ein Golem, eines Zauberers Gebilde —
Doch keines Gottes — tönern oder auch

Aus Stein . . . oder aus Erz, bist du, so lange nicht
Der reine, grade, ungebrochene Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns verschließt:
Dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos
Dehnt sich das Himmlische aus deiner Brust,
Mit Glanz durchschlagend deines Kerkers Wände,
Erlösend und auflösend —: dich! die Welt!
In das urewige Liebeselement.

Auch hier tritt die christliche Gnadenwirkung vor einer modernen Anschauung, einer Art von biologischem Pantheismus, der auch sonst in der Literatur des Naturalismus anzutreffen ist, zurück, einer Anschauung, die von einem sinnlich-seelischen Gefühl des Lebens als des Urquells alles Wesens ausgeht, alles Seiende, Natur und Mensch, daraus ableitet und gleich Gott setzt. Trotz der unleugbaren ideellen Vertiefung, die das Wunder erfahren hat, und trotz einzelner Schönheiten des Monologs muß zweierlei betont werden: es bleibt ein ungelöster Widerspruch zwischen dem tatsächlichen Wunder und der gegebenen Erklärung, da das Wunder eben nur vom Standpunkt des unbedingten christlichen Glaubens denkbar erscheint, und sodann, was bei einem Kunstwerk viel wichtiger ist, es hätte eines weit größeren Aufwandes dichterischer Kraft, wenn möglich in dramatischer Ausführung, bedurft, um uns das Heilswunder menschlich näher zu bringen. — Daß am Schluß Ottegebe ebenfalls als Pilgrim verkleidet, in Unkenntnis über den Ort, wo sie sich befindet, hereintritt, daß sie bei Heinrichs Werbung wie betäubt in Schlaf sinkt, daß sich die Ritter über die Träumende lustig machen, ja sie gar für Frau Aventiure halten, daß Heinrich der Schlummernden eine Krone aufs Haupt setzt und mit der Erwachenden die Ringe wechselt — das ist im Grunde nur ein opernhafter Bühneneffekt. Immerhin aber beruht der Akt, der mit Heinrichs Worten „Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!“ schließt, auf einer positiveren Lebensauffassung und bringt nach all dem vorangegangenen Weh und Ach endlich Freude und Leben, Glaube und Hoffnung.

Die von Hauptmann erstrebte modern-psychologische Ver-

tiefung des Stoffes, die einzige, die seinem Naturell zu Gebote stand, ist ihm vom Standpunkt des naturalistischen Kunstprinzips aus in den ersten vier Akten, wenn auch sprunghaft und nicht lückenlos, gelungen, aber auf Kosten der dramatischen Wirkung; im letzten Akt mißglückt auch das psychologische Prinzip. Die Gefahr, bei der Darstellung der Krankheit ins Pathologische zu verfallen, hat Hauptmann mit Ausnahme einiger zu beanstandenden Stellen vermieden. Er ist bemüht, aus den Abgründen körperlich-seelischer Zerrüttung das Allgemein-Menschliche des Leidens, aus den Visionen religiösen Wahnsinns die unendliche Sehnsucht aufopfernder Liebe herauszuheben. Aber er schränkt die Wirkung durch sein fortgesetztes peinigendes, selbstquälerisches Wühlen in Schmerzgefühlen ein, wohingegen das Auslösen des Schmerzes im Ansatz stecken bleibt und die innere Befreiung hindert. Hauptmann besitzt zuviel von jener mittelalterlichen schmerzbegreifenden Kraft, von der er in der erwähnten Anzeige des Stehrschen Buches sagt: das Leben des Mittelalters muß mehr Kraft besessen haben, sowohl zur glückseligen Ekstase als zur markausdörrenden Marter und zum physischen Schmerz. Es ist Hauptmann nicht vergönnt, jederzeit freischaltend über dem Stoff zu stehen, sondern der Stoff drückt ihn nieder. Daher kommt es, daß er das spezifisch Dramatische zu wenig beachtet, im Gesamtplan die dramatische Struktur vernachlässigt und in der einzelnen Szene meistens nicht die Handlung selbst, sondern den Verlauf oder die Folgen der Handlung darstellt, also zuviel Epik in das Drama hineinbringt. Trotz dieser Schwächen übt das Werk selbst auf der Bühne eine bedeutende, ergreifende Wirkung aus, hauptsächlich infolge der tief-innerlichen, nachdrücklichen Sprache. Obwohl diese aus verschiedenen Stilquellen zusammengeflossen ist, entbehrt sie nicht der Einheitlichkeit und bewahrt eine stark individuelle Färbung. Die Goethesche Sprache gibt den Untergrund ab, diejenige Shakespeares (Lear, Hamlet, Timon) wirkt in der naturalistischen Behandlung des Leidens nach, für alles Christlich-Legendarische wird die Sprache der Bibel stark herangezogen, dazu kommen altertümelnde Stilmomente aus der mittelhochdeutschen Dichtung. Hauptmanns eigenster Ton

liegt im Lyrischen, im Unausgesprochenen, Halbgefühlten und Unfaßbaren, und dieser Lyrismus in dramatischer Form stellt seine Eigenart dar.

VI.

Bald nach dem epischen Drama Gerhart Hauptmanns erschien das romantische Trauerspiel „San Marcos Tochter" von Arthur Fitger, nach dem Führer der Modernen ein Vertreter der älteren, realistischen Kunstrichtung, nach der engsten Begrenzung des Stoffes die weiteste Ausdehnung mit dem vollen dramatischen Apparat. Die Uraufführung erfolgte am 31. Januar 1903 am Deutschen Theater in Prag, es folgte eine Darstellung am Meiningenschen Hoftheater, beides Stätten, wo Werke Fitgers schon mehrfach aus der Taufe gehoben wurden. Die Spielzeit des Jahres 1904 brachte eine Aufführung am Schillertheater in Berlin und am Stadttheater in Bremen. Die Aufnahme des Stückes war in Prag eine enthusiastische, in Berlin eine recht kritische, ein andauernder Erfolg wurde nicht erzielt. Die Buchausgabe erschien bereits um die Jahreswende 1902/3.

Das Drama verbindet die Legende vom Armen Heinrich mit Motiven eines serbischen Volksliedes „Die Hochzeit des Maxim Zernojewitsch" in der bekannten Sammlung der Talvj „Volkslieder der Serben" (2. Aufl. 1835, I, 71), aus dem der Dichter einige Verse dem Drama als Motto vorangestellt hat. Durch einen Vergleich der beiden literarischen Quellen des Stückes mit der fertigen Dichtung läßt sich die Verknüpfung der beiden Stoffe zu einer neuen Dichtung, also ein Stück Entstehungsgeschichte, im Umriß ermitteln.

Das serbische Volkslied, eine Dichtung von 1226 Versen, erzählt in epischer Breite mit einer ausgesprochenen Vorliebe für die Schilderung prunkhafter Feste und kriegerischer Rüstungen, die den Malerpoeten Fitger besonders fesseln mußte, folgende Fabel. Iwan Zernojewitsch, Herrscher in Shabljak bei Skutari, wirbt für seinen, durch Schönheit ausgezeichneten Sohn Maxim um die Hand der Tochter des Dogen von Venedig und erhält sie unter der Voraussetzung zugesagt, daß der Sohn

bald zur Heimholung der Braut mit tausend Mann erscheine, von denen jedoch keiner ihn an Schönheit der Gestalt übertreffen dürfe. Heimgekehrt, erfährt der Vater, daß der Sohn an den Blattern erkrankt gewesen und noch mit entstellenden Narben behaftet ist. Voll Reue über das leichtsinnig gegebene Versprechen verheimlicht er Jahre hindurch das getroffene Abkommen, bis ihn ein Brief des Dogen zur Entscheidung drängt. Deshalb bittet er vor versammelten Mannen den stattlichen und schönen Woiwoden Milosch Obrenowitsch, an Stelle Maxims die Braut übers Meer zu holen. Dieser erklärt sich dazu bereit, falls ihm die reiche Brautgabe ungeteilt überlassen werde. Der Betrug gelingt; während der aus seinem Recht verdrängte „Knabe“ Maxim mit verhaltenem Zorn zusieht, empfängt Milosch in Venedig den Brautschatz und die verschleierte Braut. Als sich jedoch bei der Rückkehr Milosch der Braut zu nähern sucht und diese, nachdem sie den Schleier zurückgeschlagen hat, ihm, von seiner Schönheit entzückt, die Hand reicht, tritt Iwan dazwischen, enthüllt den betrügerischen Tausch und bezeichnet Maxim als rechtmäßigen Gatten. Die Braut fordert die Herausgabe ihres Schatzes, den Milosch mit Ausnahme dreier Gegenstände, darunter des golddurchwirkten Hochzeitshemdes der Dogentochter, zurückerstatten will. Diese, hierüber untröstlich, ruft den vorausgeeilten Maxim zurück und verlangt einen Zweikampf, worauf Maxim rasend auf Milosch losstürzt und ihn tötet. Dies ist das Zeichen eines allgemeinen Gemetzels unter den Sippen. Zwar gelingt es Maxim, mit der Braut nach dem heimatlichen Palaste zu entfliehen, aber er sendet sie unberührt dem Dogen zurück. Er selbst begibt sich nach Stambul, von einem Bruder des Milosch verfolgt, der eine günstige Gelegenheit erwartet, um Blutrache zu üben — hier endet das Gedicht ohne bestimmten Abschluß. Es handelt sich in dieser inhaltreichen, stellenweise sehr poetischen, ganz naiv empfundenen Volksdichtung zunächst um eine Brautwerbungssage, hinzu kommt ein Gestaltentausch in der Form, daß ein schöner Mann einen durch Krankheit Entstellten vertritt, dann folgt der Kampf um den Besitz der Braut und des Brautschatzes, in dem der eigentliche Entführer getötet wird, aus dem Kampf der Rivalen entsteht ein Kampf der Sippen.

Unter Fortlassung der ganzen zweiten Hälfte des Volksliedes verwertet Fitger nur die Brautwerbungssage und den Gestaltentausch. Indem er für den unbedeutenden albanischen Bezirk Byzanz einsetzt, schafft er sich einen reichen historischen Hintergrund, kann er den Kampf des oströmischen Reiches gegen das andrängende Türkentum zugrunde legen und die geschichtlichen Beziehungen zwischen der Republik Venedig und Byzanz ausnützen, doch bindet er sich nicht an eine genau bestimmte Zeit. Auch die übernommenen Motive werden aus dem einfachen, engen serbischen Milieu in höhere, kompliziertere Kulturformen übertragen. Der Vater wirbt nicht für den Sohn um die Dogentochter, sondern die verwitwete Mutter, Irene genannt, schickt für ihren schon regierenden, aber noch jugendlichen Sohn Maximus den Patriarchen Porphyrius von Konstantinopel mit der gedachten vertraulichen Mission nach Venedig. Dem Gesandten gelingt es, einen Ehevertrag zustande zu bringen; zwar nimmt er darin keine Klausel über die Schönheit des Maximus auf, aber er schildert ihn doch als einen ideal-schönen Jüngling, als eine Art Halbgott (dies das Schema des ersten Aktes). Zurückgekehrt, erfährt er, daß Maximus auf einem Feldzug schwer an den Blattern erkrankt ist und für immer entstellt sein wird. Das Thema des Personentausches wird, um nicht gar zu plump zu wirken, durch das Plautinische Menächmen-Motiv gemildert: zu Maximus gesellt sich sein Zwillingsbruder Maximinus, der die Rolle des Milosch übernimmt. Um aber den Betrug möglichst moralisch erscheinen zu lassen, läßt Fitger in Maximus selbst die Idee entstehen, freiwillig zugunsten des glücklicheren Bruders der Krone zu entsagen. Nach Zustimmung Irenes wird Maximinus oströmischer Herrscher und soll die Braut Lavinia, genannt San Marcos Tochter, aus Venedig heimführen (II. Akt). Als aber Maximus, der schon vorher ein Bild Lavinias gesehen hat, dem Einzuge der Braut beiwohnt, ist er von ihrer Schönheit und dem Liebreiz ihres Wesens so sehr entzückt, daß er sein Versprechen vergißt und ihr in Gegenwart des Maximinus seine Liebe erklärt. Der daraus entstehende Bruderzwist führt nicht wie im Liede sogleich zu tödlichem Ausgang, sondern wird, etwa wie in der „Braut von Messina“, durch die Mutter

vorläufig geschlichtet. Doch das Mädchen, das im Volkslied nicht viel mehr als ein Tauschobjekt ist, mußte zu Wort kommen, mußte sich zwischen den Brüdern entscheiden. Sie bevorzugt den Entstellten, und nun setzt am Ende des dritten Akts die Legende vom Armen Heinrich, übertragen auf die Personen des serbischen Volksliedes, ein. Als Lavinia von ihrer Amme Melantho erfahren hat, daß das Blut einer reinen Jungfrau die Blatternseuche verscheuche, reift der Entschluß zur Selbstaufopferung schnell in ihr heran. Sie eilt heimlich und unerkannt zu dem Arzt des Maximus, Palämon, in dessen Gemach der vierte Akt spielt. Ein so grimmer Hasser biblischen Kirchenglaubens, wie es der Verfasser der „Hexe“ ist, ein so ausgesprochener Anhänger des klassisch-realistischen Kunstideals konnte kein Zugeständnis weder an die Orthodoxie noch an die symbolische Literaturdichtung machen. Er zerstört den naiven Sinn der Legende durch eine ausgeprägt rationalistische Auffassung und entspricht damit zweifellos der herrschenden Zeitanschauung: weder Palämon noch Maximus können dem Ammenmärchen vom Blutopfer Glauben schenken, und eine Heilung erfolgt nicht.[1]) Trotzdem benutzt Fitger das Theatralische des Motivs. Palämon geht gegen seine innere Überzeugung scheinbar auf Lavinias Entschluß ein, um vielleicht eine günstige seelische Wirkung bei dem Kranken hervorzurufen. Schon ist er bereit, dem verschleierten, in den Sessel gesunkenen Mädchen die Pulsader zu öffnen, als Maximus abwehrend dazwischen tritt. In derselben Szene gelangt das Motiv der feindlichen Brüder auf seinen Höhepunkt. Maximus erkennt in dem opferbereiten Mädchen die Braut seines Bruders

[1]) Fitger dachte darüber wie Konrad Ferdinand Meyer. Dieser läßt in „Huttens letzten Tagen“ (1871, Nr. 62, Der arme Heinrich) den an einer gleich schweren Krankheit dahinsiechenden Hutten ironisch sagen:

Heut saß ich armer Ulrich still daheim
Und las den „Armen Heinrich“, Reim an Reim.
Des siechen Ritters Abenteuer las
Ich gerne, der durch Wunderwerk genas.
Ihr braven Heil'gen, könntet — frag' ich nun —
Am Hutten schließlich ihr ein Wunder tun?
Am Hutten? Nein. Da fühlt er selber, wißt,
Wie das von euch zu viel gefordert ist.

und sieht zu spät, daß er trotz seines Siechtums geliebt wurde; nun verliert er in der verschmähten Retterin auch die Geliebte, und ihm bleibt nur die Resignation übrig. Der fünfte Akt entwickelt dann folgerichtig, wie der Todkranke, nachdem er Thron und Weib verloren, freiwillig aus dem Leben scheidet.

Der Kompositionsfehler des Stückes liegt in der Häufung der Motive, die aufgegriffen, aber nicht durchgeführt werden, denen zum Teil im entscheidenden Augenblick die Spitze abgebrochen wird, was sich wiederum aus der Kontamination der beiden, an sich recht verschiedenen Sagenstoffe erklärt. Am verhängnisvollsten ist das Thema des Gestaltentausches, das durch die Verbindung mit dem etwas abgegriffenen Zwillingsbrudermotiv nicht aufgebessert wird. Aus Gründen der Staatsraison verbinden sich die beiden Brüder und die Mutter zu dem Betrug der Unterschiebung, der bis zum Schluß unaufgedeckt und ungesühnt bleibt, so daß Lavinia und der Doge hintergangen werden. An dieser Tatsache läßt sich auch dadurch nichts ändern, daß im Laufe der Verwicklungen bald Maximus, bald Maximinus im Begriff sind, den Verrat einzugestehen, aber immer durch politische Bedenken und die Heiligkeit ihres Eides zurückgehalten werden. Solche Rücksichtnahme auf das Staatsinteresse ist zwar für eine geschichtlich-diplomatische Auffassung denkbar, nicht aber für eine ethisch-ästhetische. Dieser Grundfehler wird zur Achillesferse des ganzen Stückes. Zu dem Kampf der Brüder um die Krone kommt der Kampf um die Braut, doch bevor es zu einem offenen Gegensatz kommt, entsagt der Berechtigte, wiederum aus politischen Gründen, seinem Anspruche. Wie störend die Einmischnng der politischen Nebengedanken ist, zeigt sich am deutlichsten in dem Monolog Irenes (V, 4), wo sie, eine rechte Rabenmutter, dem Gedanken Raum gibt, ihr kranker Sohn möge sterben, um ihrem gesunden Platz zu machen, und ferner in der Szene (V, 6), wo sie den Selbstmordgedanken des Maximus in keiner Weise hindernd in den Weg tritt. Gewiß mußte das Leben in Lavinia und Maximinus über den Tod siegen, aber mußte es über ein Verbrechen dahingehen? Zu diesen Motiven kommt dann das Erlösungsmotiv, aber das Anerbieten Lavinias wird, kaum ausgesprochen, abgelehnt, allerdings aus anderen, wie wir sahen,

in ihrer Art gerechtfertigten Gründen. Infolge des mehrfachen Abbrechens der einmal eingefädelten Motive erhalten wir keine große bedeutende, fortlaufend entwickelte dramatische Handlung, sondern einzelne dramatische Ausschnitte; am einheitlichsten und am besten gelungen ist die Maximus-Handlung. Fitgers Eigenart, durch grelle Gegensätze zu wirken, verleugnet sich auch in diesem Stück nicht: da ist Venedig mit den Prunkgemächern des Dogenpalastes und dem Jammergeschrei der Galeerensklaven, Byzanz mit seiner alten Kultur und seiner ehrwürdigen Hagia Sophia und daneben das Elend der Großstadt und die Greuel der türkischen Eindringlinge, hier der blatternentstellte Kaiser von Byzanz, dort die jugendlich-schöne Venezianerin, dann der prunkvolle Hochzeitszug und daneben der sterbende Cäsar. Es scheint, als ob die große malerische Phantasie des Künstlers durch zu langes Verweilen bei dem bildlichen, dekorativen Eindruck der Szene die dramatische Schwungkraft etwas zu sehr beeinflußt hätte.

Die Hauptcharaktere erfordern noch eine nähere Besprechung. Die schöne, junge und kluge Dogentochter Lavinia, die von ihren Freundinnen mit Ariosts Heldenjungfrau Bradamante und dem weiblichen Ritter Marfisa verglichen wird, beschäftigt sich, obwohl eben der Klosterschule entronnen, schon mit den Dingen der hohen Politik im fernen Osten und wäre am liebsten als Admiral gegen die Türken ausgerückt. Als sich nun der Vater und der Patriarch mit dem Antrag einer Konvenienzehe mit dem nie von ihr gesehenen Herrscher von Byzanz nahen, gesteht sie, daß sie sich jenen großen Blitz, der ein weibliches Herz zur Liebe und Heldenanbetung entflamme, zwar etwas anders vorgestellt habe, aber sie fügt sich dem Wunsche des Vaters und dem Zwang der Umstände. Um ihr schon in der Heimat fürstlichen Rang zu verschaffen, wird sie von der Republik als San Marcos Tochter adoptiert, was Fitger vielleicht der Adoption der durch Makarts Gemälde bekannten Königin von Cypern, Caterina Cornaro, nachgebildet hat. Diese sonst so gesunde und verständige Dogentochter hat eine einzige Krankheit, die „Mitleidskrankheit“ nach ihrem eigenen Ausdruck, ohne daß wir verstehen, wie gerade sie zu dieser, doch auch schon ans Psychische grenzenden Krankheit

— man denke an die heilige Elisabeth und die Märtyrerlegenden — gelangt ist. Freilich versucht der Dichter in mehreren Szenen die Erregung ihres Mitgefühls darzustellen. Zuerst sieht sie in Venedig die Sträflingsqualen der Galeerensklaven, die sie nach altem Brauch als gekrönte Dogentochter begnadigen darf, auf der Fahrt nach Byzanz lernt sie auf den griechischen Inseln die Greueln der türkischen Verwüstung kennen, beim Einzug in Byzanz drängen sich die Siechen an sie heran, um durch ihre Handauflegung zu gesunden, endlich naht sich ihr das Elend auf Herrscherthronen in der Gestalt des blatternentstellten Maximus. Diese innerlich zusammengehörenden Szenen, durch die gleichsam suggestiv auf Lavinias Gemüt gewirkt werden soll, dürfen nicht dadurch in ihrer Wirkung geschmälert werden, daß man die Galeerensklaven-Szene fortläßt, wie dies in Bremen nach der zweiten Aufführung geschah, obwohl sie allerdings sehr in der krassen Art Victor Hugos gehalten ist. Als Lavinia dann als Schuldig-Unschuldige in Byzanz den Bruderzwist veranlaßt, wendet sich ihr Herz dem körperlich Entstellten zu, was man vermöge des weiblichen Mitleids, das manchmal so groß wie die Liebe ist, noch begreiflich finden kann. Daß sie aber sofort bereit ist, ihr Leben für den Kranken einzusetzen, ist kein von innen heraus mit unwiderstehlicher Kraft zum Durchbruch kommender Entschluß, obwohl der Dichter sie das schöne Wort sagen läßt, daß Opfer Tat gewordene Gebete seien. Sie ist viel zu gesund, zu klug und zu leidenschaftslos, als daß wir an ihre wirkliche Hingabe für den Bruder ihres künftigen Gatten glauben könnten. Überhaupt ist das Aufopferungsmotiv bei einer hochgestellten Dogentochter viel unwahrscheinlicher als bei einem sozial tiefer stehenden Mädchen wie der Meierstochter. Auch die Art, wie Lavinia in ihrem Entschluß bestärkt wird, ist rein äußerlich theatralisch, mit einer Neigung zum Fatalistischen. Nachdem sie sich mit erstaunlicher literarischer Kenntnis an Alkeste, die für Admet in den Hades ging, an die Tochter Jephtas, die für ihren Vater starb, an Iphigenie in Aulis und sogar an die Meierstochter im „Armen Heinrich“ erinnert hat, will sie nach einem bekannten mittelalterlichen Aberglauben durch beliebiges Aufschlagen von

Bücherseiten die Zukunft enträtseln. Im Virgil findet sie eine Anspielung auf die Iphigeniensage, im Dante die wenig geschmackvolle Stelle „Gleichwie der Pelikan mit seinem Blute die Jungen atzt“ und zuletzt in der Bibel die Worte: „Das ist mein Blut, das nun für euch vergossen werden soll.“ Als darauf ihr Opfer verschmäht wird, muß sie ihrem Gatten ihren Mitleidsroman erzählen und sich willenlos seiner Entscheidung fügen. Der Charakter der Lavinia ist zu sehr aus verstandesmäßiger Abstraktion hervorgegangen, während im Gegensatz dazu die Ottegebe Hauptmanns und das Liebheidli Ricarda Huchs überwiegend Geschöpfe der Empfindung sind.

Dadurch, daß Maximus das Opfer Lavinias ablehnt und nicht gesundet, wird er der wirkliche Held des Dramas, das eigentlich nach ihm benannt sein sollte, denn sein Heroismus ist im Vergleich zu dem Lavinias der größere. Maximus, der Held der Entsagung, ist die Verkörperung einer durchaus pessimistischen Weltauffassung, er ist im Grunde Fitger selbst. Daher ist er auch eine aus dem Vollen geschöpfte tragische Gestalt, aus dem Herzen des Dichters geboren. Da Maximus an drohender Erblindung als Folge einer Blatternerkrankung leidet, die er nach dem packenden Bericht des Andronikus durch Ansteckung von dem schwärenbedeckten Mohammed bei der Belagerung Idäas erlangt hat, so kommt Fitger mit der Ästhetik des Häßlichen nicht in Konflikt. Maximus empfindet das Unnatürliche, durch eine Mittelsperson für sich werben zu lassen, zu sehr, um nicht mit Thersiteischem Spott von dem Kuppelpelz zu sprechen, den sich Porphyrius durch seine Unterhandlungen mit den „Rialtoleuten“ von Venedig verdient habe. Selbstquälerisch, wie er ist, legt er sich stets die Frage vor, ob die Krone von Byzanz zu seiner Krankenbinde, seine verkrüppelte Gestalt zu der strahlenden Dogentochter passe, und er beantwortet sie sich mit einem Nein. Er selbst schlägt daher mit einer etwas zu gelehrten Anspielung auf Menanders „Zwillinge“ den Tausch mit dem glücklicheren Bruder vor. Der Anblick der Braut aber läßt nicht nur seinen Lebensmut aufflammen, sondern auch Neid gegen den Bruder entstehen, und er überläßt sich selbstzerstörendem Spott, um freilich hinterher das Geschehene bald zu bereuen. Als er durch

Verzichtleistung auf Lavinias Opfer ihre Zuneigung verloren hat, entsagt er der Braut mit den Worten:

Laß einmal die geliebte Hand mich fassen;
Ich finde sie nicht in der Finsternis;
Ich bitte, reiche sie mir dar, du Holde,
Du Engelgleiche! Sieh, der grimme Neid
Auf meinen Bruder, der mit Bitternis
Mein Herz zum Rand gefüllt, er ebbt zurück,
Und gerne gönn' ich ihm die Gunst der Götter.
Ihn trug — wie Aphrodite ihren Sohn
Der Schlacht entrückte — aus des Siechtums Schrecken
Die Charis in das göttliche Gefild
Der Schönheit und der Kraft; so halte Zeus
Die Aegis über ihm, die schützende,
Und send' ihm seinen blitzbewehrten Aar
Vorauf ins dichteste Gewühl der Feinde,
So bändige Poseidon ihm das Meer,
So singe seines Ruhmes Hochgesang
Apoll mit allen Musen, wenn die Flamme
Sein Irdisches dem Element zurückgibt;
Ich hab' es überwunden; ich entsage.

Zuletzt scheidet er dann auch vom Leben mit Rücksicht auf den Thron und den Bruder:

Mein Bruder oder ich! — Und fragt sich das?
Sein ist das Leben, und er wird sich finden;
Mein ist der Tod — und was verlier' ich denn,
Was ich nicht ohne dies verloren hätte?
Erschwere mir durch Trauer nicht die Tat.
Ganz heimlich, ganz unscheinbar soll's gescheh'n.
Nicht wie der selige Marcus Curtius
Gestiefelt und gesport, auf offnem Markt,
Von Gaffern angestaunt als großer Held,
Stürz' ich pathetisch in den Abgrund mich
Und sichre mir Schulbank-Unsterblichkeit.
Unmerklich — brich mir nicht das Herz mit Trauern —
Unmerklich lischt das arme Lämpchen aus.
Wer wird sich wundern? „Schade! Ja, die Blattern!
Und gar ein Rückfall — hab' ich's doch gedacht!"
So wird's von Mund zu Munde gehn, und dann —
Vergessenheit.

Von den übrigen Personen ist nur noch der Arzt Palämon bemerkenswert, eine abgeklärte philosophische Natur, in der die positivere Seite von Fitgers Weltanschauung niedergelegt

ist. Er ist zwar kein Gebetsheiliger und Kirchengänger — in den betreffenden Versen zeigt die Erwähnung der kirchlichen Kunst, wie persönlich hier Fitger spricht:

Und hab' ich zu den Frommen nie gehört
Und mich, wenn mich die Kunst hinein nicht führte,
Von ihren Kirchen meilenfern gehalten.

Aber er ist ein Gegner medizinischen Aberglaubens:

Das wüste Märchen
Der Heilkraft in vergossnem Kinderblut
Hat Unheil schon genug gestiftet, wird
Unheil genug noch stiften, denn untilgbar
Hat sich's in dunklen Köpfen eingewurzelt,

und ein Bekenner einer universalistischen Anschauung, aber mit dem Schlußgedanken des „Ignorabimus“:

Lieb' und Haß und Hoffnung
Und Furcht und tausend andre Geister gibt's,
Wenn wir sie gleich nicht messen und nicht wägen,
Sie sind, und alles Seiende hat Macht
Als Faktor in der ungeheueren Rechnung,
Die Ursach knüpft und Wirkung zu dem Netz
Des großen Alls, drin jeglich Fädchen aufgeht.
Nur daß kein menschlich Auge das Gesetz
Erkennt, nach dem sich's ordnet.

Als Mitwisser der geheimsten Vorgänge am byzantinischen Hofe sieht er in dem großen Monologe des vierten Akts, der szenisch etwas an Lionis Monolog in Byrons „Marino Faliero“ (IV, 1) erinnert, den Untergang des oströmischen Reiches kassandragleich voraus. Dies Selbstgespräch geht am Schluß ganz ins Lyrische über, indem Palämon angeblich aus einem alten Dichter, in Wirklichkeit aus Victor Hugo ein Gedicht zitiert, das man unter dem Titel „La ville prise“ in den „Orientales“ findet. Fitger hat das Gedicht, eine grausige, von glühendster Phantasie getragene Schilderung einer unterworfenen, dem Brand und der Plünderung preisgegebenen Stadt, etwas freier als Freiligrath,[1]) aber durchaus kongenial übertragen.

Die Diktion Fitgers ist durch eine glänzende, farben-

[1]) Gesammelte Dichtungen, 5. Aufl., IV, 233; vgl. Vict. Hugo, Œuvres complètes, Edit. définit. II, 131. Orientales Nr. 23.

prächtige, bilderreiche Sprache ausgezeichnet, aber er schadet sich durch eine Sucht nach gelehrten Vergleichen, namentlich aus der griechischen Mythologie. In der oben angeführten, ersten Rede des Maximus wird beispielsweise der Gedanke, daß sich die Gunst der Götter Maximin zuwenden möge, durch ein halb Dutzend aneinander gereihter mythologischer Anspielungen ausgedrückt.

Der Unterschied zwischen der Darstellungsart in Fitgers Drama und seinen beiden Quellen ist also ein ganz bedeutender, es ist fast derjenige zwischen Volks- und Kunstpoesie überhaupt. Das serbische Volkslied ist episch-naiv, die deutsche Legende ist es zum Teil auch, aber Fitgers Behandlungsart ist, mit Schiller zu reden, ganz die des sentimentalischen Dichters.

Wir sind am Schluß! Abgesehen von einem schwachen Reis, das die Legende in die englisch-amerikanische Literatur entsendet, bringt sie nur in ihrer ursprünglichen deutschen Heimat neue triebkräftige Schößlinge hervor. Eine Menge prosaischer und poetischer Übersetzungen unterschiedlichen Wertes, zu denen noch die zahlreichen Analysen in den literaturgeschichtlichen Werken hinzukommen, sorgen für die Massenverbreitung des Stoffes und für die Aufrechterhaltung des Interesses an ihm. Eine Reihe dramatischer Behandlungen durch Dichter zweiten und dritten Ranges — nachklassische Werke, Volksschauspiele oder religiöse Dramen — lassen zwar im einzelnen Brauchbares entstehen, aber es gelingt nicht, frischen Most in die alten Schläuche zu gießen. Da wird der Stoff aus den Niederungen der Literatur, in denen er sich bisher bewegt hatte, durch die naturalistisch-symbolische Richtung in die Höhe geschnellt. Ricarda Huch und besonders Gerhart Hauptmann vermögen es, wirklich individuelle und moderne Gefühlswerte in ihre Schöpfungen hineinzulegen. Ricarda Huch umkleidet die Legende in der begrenzten, aber leichter zu beherrschenden Form der Novelle mit philosophisch-romantischer Ironie. Hauptmann schafft ein modernes Drama menschlichen Schmerzes und göttlicher Gnade

und vereinigt so Philoktet und Hiob, aber die Darstellung des Heilswunders bewältigt auch er nicht, obwohl die dichterische Durchdringung und der Unterton persönlichsten Mitempfindens bei ihm am stärksten sind. Durch Fitger erfolgt in der Behandlung des Problems ein Rückschlag gegen die symbolische Richtung, insofern er den Stoff rationalistisch auflöst und das Wunder negiert, doch tritt er als Epigone einer zurückliegenden Kunstrichtung in der Formgebung gegen Hauptmann zurück. Wenn trotz aller Bemühungen der Dichter ein völlig abgerundetes Kunstwerk nicht zustande gekommen ist — denn die Legende ist im Grunde zu mittelalterlich-katholisch, um eine dem modernen Empfinden allseitig entsprechende, zu episch, um eine wirklich dramatische Behandlung zu gestatten —, so heißt es auch hier: voluisse sat est. Und wie sagt Hauptmann am Schluß seiner Dichtung: Die Ringenden sind die Lebendigen!

Nachtrag zu S. 8.

Zu den eigentlichen Übersetzungen des Armen Heinrich ist zwischen derjenigen von Simrock und der von Friedrich Koch eine andere von G. O. Marbach hinzuzufügen, die als 32. Heft der Sammlung „Volksbücher", Leipzig o. J., wahrscheinlich 1842, erschien und mit fünf netten Miniaturholzschnitten verziert ist, von denen zwei mit R. v. H. gezeichnet sind. Wenn auch weniger wörtlich als die genannten Übersetzungen, übertrifft sie diese bei voller Wahrung des ursprünglichen Charakters der Vorlage durch einen fließenden, anheimelnden Erzählerton.

Zu S. 41.

Über Pfitzners Musikdrama ist noch die eingehende, mir erst nachträglich bekannt gewordene Anzeige des „Kunstwarts" Bd. XIII, 51 f., gezeichnet R. B. (= Batka), zu vergleichen.

Alexander Duncker, Königliche Hofbuchhandlung, Berlin W. 35.

Ästhetische Würdigung von Meisterwerken der Literatur.

Die beiden Masken
Tragödie – Komödie

Ins Deutsche übertragen von **Carmen Sylva.**

Von

Paul de Saint-Victor.

Drei vornehm ausgestattete Bände in groß 8° Format (XII, 510; 544; VI, 600 S.). Jeder Band geheftet M. 6.—, eleg. geb. M. 7.50.

Bd. I. **Entstehung des Theaters. Aeschylos.**
Die ersten Ursprünge des griechischen Schauspiels. Bacchus' Größe und Verfall. Geburt des Theaters. — Aeschylos. Persien und Griechenland. Erster persischer Krieg. Zweiter persischer Krieg. Die „Perser" des Aeschylos. Die Prometheusmythen. Der „gefesselte Prometheus". „Die Schutzflehenden". Die „Sieben vor Theben". Die Atriden. Die „Oresteia" — „Agamemnon". Die „Oresteia" — die „Choëphoren", Die Erinnyen. Die „Oresteia" — die „Eumeniden".

Bd. II. **Sophokles. Euripides. Aristophanes. Kalidasa.**
Sophokles und Athen. Das Theater des Sophokles. Nemesis. „Ajax". „Elektra". Die „Trachinierinnen". „Philoktetes". Philoktetes und Robinson Crusoë. Der Sonnen-Oedipus. „König Oedipus". „Oedipus in Kolonos". Prolog zur Antigone. „Antigone". —
Euripides. Des Euripides Frauengestalten — „Iphigenie in Aulis". Des Euripides Frauengestalten. (Forts.) „Andromache". „Alceste". „Hippolytos". „Die Bacchantinnen". —
Die Uranfänge der Komödie. Aristophanes. „Die Acharner"; „Der Frieden". „Lysistrate". „Die Ritter". Sokrates und die Sophisten. „Die Wolken". „Die Frauenversammlung"; „Plutos". Die Feste der Demeter und der Persephone". „Die Vögel". — Die indische Schaubühne: Charakter der indischen Schaubühne. Das Weib. „Sakuntala", die Bühnendichtung des Kalidasa.

Bd. III. **Shakespeare. Das französische Theater bis Beaumarchais.**
Shakespeare. „Othello". „Der Kaufmann von Venedig". „Richard III". „Timon von Athen". „Macbeth". „Hamlet". „König Lear". „Romeo und Julia". „Wie es euch gefällt". Falstaff. „Ende gut — Alles gut"; „Verlorene Liebesmüh". „Der Sturm".
Das französische Theater. Tabarin. Corneille. Racine. Molière. Dancourt; Regnard; Lesage. Crébillon. Marivaux; Piron. D'Allainval, Favart; Diderot; Sedaine. Beaumarchais.

f
ha
F

FORSCHUNGEN ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE

V.26-30

CIRCULATE AS MONOGRAPH

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY